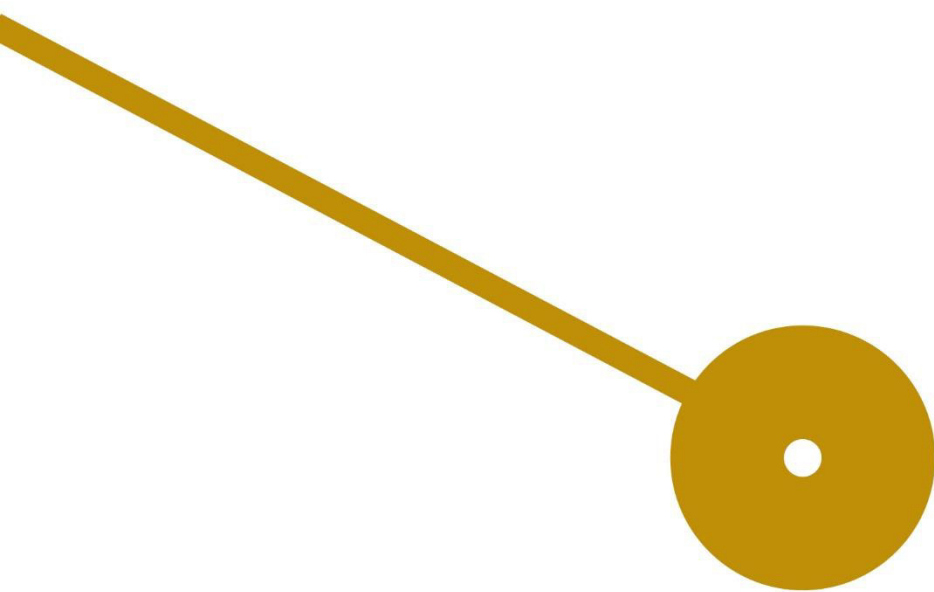




Música que canta y cuenta:
relación entre música y texto en
dos obras de Salvador Espasa
Cristina Salas Mateos-Aparicio

05/2019





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS, FLAUTA TRANSVERSAL

Música que canta y cuenta: relación entre música y texto en dos obras de Salvador Espasa

Cristina Salas Mateos-Aparicio

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Sopros, *flauta transversal*

Professora Orientadora
Profª Doutora Ana Raquel de Oliveira Milheilo Lima Alves

05/2019

Agradecimientos

A Salvador Espasa por su cercanía y su disposición. A la profesora Raquel Lima por su orientación durante los estudios de Máster, y en la realización de este proyecto. Al profesor Pedro Silva por su ayuda con la configuración del mismo. A Ada Salas y Marina Salas por sus aportaciones a este trabajo. A mi familia por su apoyo incondicional.

Resumo

Este proyecto estudia la relación entre la música y el texto en dos obras, *Argos* y *Lamentos bajo el mar*, del compositor y flautista español Salvador Espasa Cháfer. Cada una de estas piezas está ligada a un relato, sin embargo, esta vinculación es muy diferente en cada una de las composiciones, así como también lo es la manera en la que fueron concebidas. A lo largo del trabajo se presentará al compositor, se analizarán ambas obras, se expondrán las historias que las acompañan, se mostrarán algunas de las técnicas extendidas más utilizadas por el autor, y sus fines pedagógicos, y se mencionarán brevemente otras obras con influencia mitológica del repertorio de flauta travesera.

Palavras-chave

Flauta, relación, música, texto, Argos, Lamentos bajo el mar, Salvador Espasa.

Abstract

This project analyses the relationship between music and text in two works: Argos and Lamentos bajo el mar, by the spanish composer and flautist Salvador Espasa Cháfer. Both works are linked to a story, however, these links are very different one from each other, same as the ways they were conceived. This project will introduce the composer, it will analyse both works, it will include the stories linked to them, it will show some of the most frequently used techniques by the composer and their pedagogical purposes and it will briefly mention other works influenced by mythology from the repertoire of the transverse flute.

Keywords

Flute, relationship, music, text, Argos, Lamentos bajo el mar, Salvador Espasa

Índice

Introducción.....	1
1. Biografía del compositor.....	5
2. <i>Argos</i>	9
2.1 El mito de <i>Argos Panoptes</i>	9
2.2 Análisis de la obra y relación con el mito	12
3. <i>Lamentos bajo el mar</i>	27
3.1 Análisis de la obra y relación con el texto.....	27
4. Técnicas extendidas en las composiciones de Salvador Espasa.....	37
5. Otras obras con influencia narrativa del repertorio de flauta travesera.....	41
5.1 <i>Syrinx</i> – Claude Debussy	41
5.2 <i>Prélude à l'après midi d'un faune</i> - Claude Debussy	42
5.3 <i>Undine</i> – Carl Reinecke.....	42
Conclusiones.....	43
Bibliografía.....	45
Anexo I	47
Traducción al portugués del mito de <i>Argos Panoptes</i>	47
Anexo II.....	53
Traducción al castellano del mito de <i>Argos Panoptes</i>	53
Anexo III	59
Texto de <i>Lamentos bajo el mar</i>	59
Anexo IV	61
Traducción al portugués del texto de <i>Lamentos bajo el mar</i>	61
Anexo V.....	63
Entrevista a Salvador Espasa Cháfer	63

Índice de ilustraciones

Ejemplo musical 1: <i>Argos</i> , cc. 1-21, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	13
Ejemplo musical 2: <i>Argos</i> , cc. 22-25, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	14
Ejemplo musical 3: <i>Argos</i> , cc. 26-29, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	14
Ejemplo musical 4: <i>Argos</i> , cc. 30-33, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	15
Ejemplo musical 5: <i>Argos</i> , c. 33, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	15
Ejemplo musical 6: <i>Argos</i> , cc. 34-38, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	15
Ejemplo musical 7: <i>Argos</i> , cc. 39-59, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	16
Ejemplo musical 8: <i>Argos</i> cc. 60-64, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	17
Ejemplo musical 9: <i>Argos</i> cc. 65-68, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	18
Ejemplo musical 10: <i>Argos</i> , cc. 69-85, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	19
Ejemplo musical 11: <i>Argos</i> , cc. 86-101, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	20
Ejemplo musical 12: <i>Argos</i> , cc. 102-126, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	22
Ejemplo musical 13: <i>Argos</i> , cc. 110,111,118,119, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).	23
Ejemplo musical 14: <i>Argos</i> , cc. 127-136, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	24
Ejemplo musical 15: <i>Lamentos bajo el mar</i> , sec. A, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	28
Ejemplo musical 16: <i>Lamentos bajo el mar</i> , sec. B, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	29
Ejemplo musical 17: <i>Lamentos bajo el mar</i> , sec. C, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	30
Ejemplo musical 18: <i>Lamentos bajo el mar</i> , sec. D, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	31
Ejemplo musical 19: <i>Lamentos bajo el mar</i> , secciones E, F, y G, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).	32
Ejemplo musical 20: <i>Lamentos bajo el mar</i> , secciones H, I, J, y K, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	33
Ejemplo musical 21: <i>Lamentos bajo el mar</i> , sec. L, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	34
Ejemplo musical 22: <i>Lamentos bajo el mar</i> , sec. M, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	35

Ejemplo musical 23: Ej. armónicos, <i>Lamentos bajo el mar</i> , Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	37
Ejemplo musical 24: Ej. sonido de aire, <i>Lamentos bajo el mar</i> , Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).....	38
Ejemplo musical 25: Ej. voz y sonido, <i>Argos</i> , Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).	38
Ejemplo musical 26: Ej. golpe de llaves, <i>Argos</i> , Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).	38

Introducción

Son numerosos los estudios ya realizados sobre la relación entre música y texto. No obstante, la investigación acerca de esta vinculación abarca más de una posibilidad: Carmen Cantero Ruiz en su trabajo de fin de estudios, *Relación música y palabra: corazón frente a la razón*, se centra en estudiar

la función, evolución, y significación de la música con respecto al texto a lo largo de la historia. Así como la manera en que, progresivamente, la música pasa de ser un mero acompañamiento subordinado a la palabra (...) a ser un elemento capaz de, por sí sola, transmitir mensajes y suscitar emociones iguales o superiores a las creadas verbalmente (Cantero Ruiz, 2017, pág. 1).

Por otro lado, Gustavo Barrientos Beltrán ideó la conexión música-texto de un modo inmediato inventando un alfabeto musical: las 24 consonantes estaban repartidas en dos octavas, mientras que las vocales se interpretaban como repeticiones de altura. Y en cuestiones de ritmo, existían multitud de posibilidades gracias a las diferentes formas escribir una determinada duración (Barrientos Beltrán, 2013).

Como último ejemplo citamos los trabajos de fin de estudios de Irene Jiménez Lizcano, *Lamentos de Siringa: cuatro ejemplos del repertorio de flauta del siglo XX con influencia mitológica*, y de Nicolás Jiménez Ortiz, *Música, mitología, e interpretación. Cuatro ejemplos del repertorio de flauta travesera con relación mitológica*.

Nuestro trabajo se dirige de manera similar a estos últimos ejemplos que, de hecho, también recalcan en una de las obras que aquí se analizan.

El proyecto que aquí se presenta estudia la relación entre dos composiciones, *Argos* (2000) y *Lamentos bajo el mar* (2000), del flautista y compositor español Salvador Espasa Cháfer (1957-), y la vinculación de estas obras con dos textos, uno de carácter mitológico y otro de ficción, respectivamente. Uno de los aspectos más interesantes de este estudio, y una de las razones de la elección de las obras, es que esta correlación entre música y texto se da de manera diferente en cada pieza: *Argos* (flauta sola), previamente denominada *Estudio en re*, surgió con el fin de crear algo para diversión y goce del compositor, sin pretender describir nada ni tener relación alguna con un texto. La vinculación con el mito de *Argos Panoptes* fue posterior (Espasa Cháfer, 2016).

Por otro lado, *Lamentos bajo el mar* (flauta y narrador) se concibió desde su origen como una obra descriptiva y con vinculación narrativa directa. El relato (autoría de Ana Torralba Gómez) y la música fueron creados simultáneamente (Espasa Cháfer, 2019).

Siempre he considerado que la combinación de diferentes disciplinas artísticas es una forma de transmitir de manera más directa aquello que se quiere expresar, además de constituir un gran atractivo tanto para el público como para el intérprete. Todas las artes pretenden comunicar algo y provocar ciertas reacciones. Si en una misma obra, ya sea musical, pictórica, narrativa...se aúnan distintas artes, el mensaje que se pretende transmitir será mucho más claro y sugerente, y el impacto causado en el público tendrá un efecto mucho mayor. Esta es una de las razones por las que elegí este tema para este trabajo, aunque existe también una fuerte motivación personal, puesto que he tenido la fortuna de trabajar durante muchos años con el flautista y pedagogo Salvador Espasa. Poder conversar con él acerca de su trayectoria y sus obras me resulta fascinante y sumamente enriquecedor personal y profesionalmente. Por último, las obras elegidas tienen características singulares que me resultan muy atractivas, y distan de la mayoría de repertorio en el que he trabajado durante mis estudios, lo que las convierte en un reto.

El objetivo principal de este trabajo es conocer y comprender cuáles son los recursos que el compositor utiliza, y de qué manera “cuenta”, “narra”, con la flauta, los relatos que acompañan las obras, así como deducir e interpretar cuáles son las conexiones que existen entre la parte musical de la obra, pretendiera ser o no descriptiva, y el relato que la complementa. Otro de los objetivos fundamentales es relacionar de forma directa la parte teórica con la posterior parte práctica del proyecto. Es decir, aplicar toda la información recabada durante el estudio teórico, en la ejecución de las obras.

La metodología que hemos seguido para poder llevar a cabo estos objetivos se ha basado en realizar un análisis formal y textural de cada obra, examinando los recursos, herramientas, y materiales que el compositor emplea, y analizando cada sección, comparándola y vinculándola con la parte correspondiente del texto. Para tener un conocimiento más exhaustivo de todos estos aspectos, además de apoyarnos en algunos estudios que han tratado cuestiones similares, se ha realizado una entrevista personal a Salvador Espasa, incluida en el anexo V de este trabajo. De esta manera, hemos podido profundizar sobre toda la información y detalles concernientes a las composiciones, así como conocer más sobre las diferentes actividades relacionadas con su trayectoria profesional.

Además del estudio en profundidad de las obras mencionadas anteriormente, en este trabajo también se incluye una biografía de Salvador Espasa, un breve resumen de las técnicas contemporáneas más empleadas por el compositor, los efectos que causan en las piezas seleccionadas, y los beneficios técnicos y musicales del estudio de éstas.

También me ha parecido interesante recopilar y mencionar brevemente algunas de las obras con influencia mitológica más relevantes del repertorio de flauta travesera.

Por último, el trabajo se cierra con unas conclusiones personales acerca de la vinculación de la música con elementos extramusicales.

Una vez desarrollado el prólogo, comenzaremos hablando del compositor.

1. Biografía del compositor

Salvador Espasa Cháfer nace en Alfafar, Valencia, en el año 1957, y es uno de los intérpretes y pedagogos más relevantes en el ámbito flautístico y musical en España. Desde 1983 y hasta 2003 fue miembro del *Grupo Círculo*, agrupación de gran renombre en la composición e interpretación de música contemporánea en España. Este conjunto le permitió crecer y desarrollarse como intérprete y como pedagogo, e incluso, alimentó su actividad como compositor, constituyendo tres facetas complementarias que se alimentaban entre sí. “Con el *Grupo Círculo* fueron 30 años, más de 300 conciertos, 25 grabaciones de discos, miles y miles de horas de música contemporánea de autores españoles” (Espasa Cháfer, 2019, pág. 64). El *Trío Zóbel* y el *Trío Arlequín* fueron otros conjuntos en los que Salvador Espasa desarrolló una parte de su faceta de intérprete.

Gracias a la gran cantidad de personalidades diferentes que estas agrupaciones le permitieron conocer, llevó a cabo su labor interpretativa también en otros ámbitos, como la colaboración en el CD *El viaje de Rosetta* del cantautor español Ismael Serrano, y la grabación de la banda sonora de seis películas, cuya música fue escrita por Alberto Iglesias para directores de cine español tan importantes y reconocidos como Pedro Almodóvar o Icíar Bollaín (Espasa, <https://www.salvadorespasa.com/biografia>, s.f.).

Durante 32 años ha ejercido la docencia en el Conservatorio Profesional de Música “Amaniel”, en la Comunidad de Madrid, y lleva más de 25 años impartiendo cursos de verano en diferentes puntos de la geografía española. En el año 1990 fundó la *Orquesta de Flautas de Madrid*, que nació inspirándose en la Orquesta de Flautas de París. El Auditorio Nacional de España, la Fundación Juan March, o el Círculo de Bellas Artes, fueron algunos de los grandes escenarios en los que llegó a interpretar la OFM (Espasa Cháfer, 2019). Los cursos de verano *Manuel Garijo*, ahora rebautizados como cursos de verano *Orquesta de Flautas de Madrid*, son una referencia en el ámbito flautístico en España: “ha pasado un número increíble de personas por los cursos. Eran cursos de 120 o 130 alumnos, unos 17 profesores (...) aquello era muy potente, una locura. Ahora estamos con 40 o 50 alumnos” (Espasa Cháfer, 2019, pág. 66). Es director también de la *Orquesta de Flautas de León*, *Orquesta de Flautas de Asturias*, *Orquesta de Flautas del País Vasco*, y *Orquesta de Flautas de Galicia*, agrupaciones que conduce para realizar una labor únicamente pedagógica (Espasa Cháfer, 2019).

“Muchos de los alumnos que han pasado por los cursos de verano, y conocidos que han estudiado conmigo ahora mismo son profesores (...) Surgió la idea de intentar hacer una orquesta de flautas que funcionara una vez al mes” (Espasa Cháfer, 2019, pág. 66). Cada orquesta surgió de manera diferente, “pero todas ellas están formadas por 40 o 50 personas de todas las edades y niveles. Desde niños con edades de nueve o diez años, que acaban de empezar, a profesores y hasta gente aficionada de 60 o 65 años” (Espasa Cháfer, 2019, pág. 67).

Como autor ha escrito más de diez composiciones, obras y métodos de estudio, para diferentes formaciones de flauta travesera, a pesar de no pretender ser compositor: “digo que no me considero compositor porque lo tengo muy claro (...) En un momento dado puedo escribir algo porque me apetece escribir, pero un compositor tiene unas herramientas específicas para ese oficio” (Espasa Cháfer, 2019, pág. 64). Entre sus publicaciones podemos encontrar: *Poema y persecución* (flauta sola), *Carnaval de Flautas*, *Danza de los Lamentos* (orquesta de flautas), *Tensión* (cinco flautas), *Taxímetro* (número indefinido de flautas), *Las secuencias*, *Desarrollo de la Técnica y de la Música* (libros de estudio), *Desarrollo del Estudio de la Flauta* (seis volúmenes), *Soleá* (ocho flautas y recitador), *Argos* (flauta sola), *Lamentos bajo el mar* (flauta sola y recitador) y *Evocare* (flauta sola) (Espasa, www.salvadorespasa.com/publicaciones, s.f.). Además de estas piezas de composición propia, ha realizado más de 200 arreglos para orquesta de flautas: “te puedes encontrar desde la *Sonata* de Prokofiev, *Sonatina* de Dutilleux, Poulenc, *Conciertos* de Mozart, *Andante* y *Rondó* de F. Doppler, y un larguísimo etcétera” (Espasa Cháfer, 2019, pág. 67).

El objetivo de sus composiciones es obtener un mayor rendimiento en el aprendizaje de los aspectos técnicos básicos y fundamentales de la flauta travesera, así como introducir, habituar, y ayudar a los estudiantes a entender el lenguaje moderno y la música contemporánea (Espasa Cháfer, 2019). Un aspecto muy interesante y trascendental de su labor, es que gran parte de sus piezas suelen estar unidas a elementos extramusicales, como puede ser un texto o una imagen, relacionando la música con otras expresiones artísticas.

Todo este trabajo se resume en buena medida en que pretende acercar, tanto a los intérpretes como al público, la música contemporánea para que puedan comprenderla mejor:

es obvio que existe un rechazo (...) si a los primeros que les resulta extraño es a los músicos, ¿cómo no va a resultarle extraño al público? (...) Uso las técnicas contemporáneas, pero al ligarlo a un cuento o a una historia, da un atractivo que ayuda a que al oyente le resulte mucho más fácil y cómodo escucharlo (...) Me ha gustado siempre hacer la unión de ambas cosas, para facilitar y acercar la música o las técnicas modernas a la escucha sin tener que hacer un gran esfuerzo (Espasa Cháfer, 2016, pág. 15).

2. *Argos*

Escrita para flauta sola en el año 2000, fue la primera composición de Salvador Espasa, y a día de hoy podemos considerarla una de las “obras mitológicas” más representativas del repertorio de flauta travesera. Sin embargo, no era el objetivo ni la idea fundamental del compositor hacer de *Argos* una obra relacionada con la mitología. *Estudio en re* fue el primer título que llevaba la pieza, y de hecho Salvador también la empleaba con sus alumnos como estudio de ritmo. Fue después cuando, leyendo el mito de *Argos*, encontró relación entre el relato y su música, y decidió rebautizar su composición (Espasa Cháfer, 2016).

Casi 30 años como intérprete del *Grupo Círculo* bajo la demanda de las peticiones de los compositores, despertaron en Salvador, en cierta manera, una sensación de saturación: “siempre estaba con los compositores en el ensayo, y cada uno te iba diciendo cómo quería que interpretases su música. Entonces llegó un momento en el que me apetecía escribir algo para mí, para tocarlo como yo quisiera” (Espasa Cháfer, 2019, pág. 64).

Y es esa la primera y básica definición de *Argos*: una música cargada de ritmo y energía, creada para el disfrute y la diversión. No obstante, no podemos olvidar la siempre presente faceta pedagógica de Salvador. Como hemos señalado anteriormente, sus composiciones y métodos de estudios están cargados de contenidos y materiales que tienen como propósito fundamental trabajar, de una manera musical, aspectos técnicos de la flauta travesera, así como acercar a los alumnos el lenguaje de la música contemporánea de una manera “convencional” (Espasa Cháfer, 2019).

2.1 El mito de *Argos Panoptes*

En los anexos I y II se encuentra traducido al portugués y al castellano, respectivamente, el mito perteneciente a *Las Metamorfosis*¹, de Ovidio. Sin embargo, y para acercar un poco más este relato al lector, se ha hecho una ligera adaptación de la historia, tomando como referencia otras ya realizadas.²

¹ Poema en quince libros que narra la historia del mundo desde su creación hasta la deificación de Julio César, combinando mitología e historia. Fue terminado en el año 8 d.C. Es considerada una obra maestra de la edad de oro de la literatura latina. Inspiró a múltiples artistas y continúa ejerciendo una profunda influencia en la cultura occidental (https://es.wikipedia.org/wiki/Las_metamorfosis, 2019).

² Para comodidad del lector, todos los relatos que aparecen a lo largo de este trabajo, incluido en los anexos, están escritos en letra cursiva.

A pesar de la intensa luz del sol, todo oscureció súbitamente. Al principio, Hera se extrañó, pero conociendo bien al gran Zeus, su hermano y marido, sospechó que algo había tras esa inesperada oscuridad, algo que ella debía ver.

Rápidamente, disipó las nubes que le impedían la visión y contempló en la tierra a Zeus. Recostado sobre el césped, y cerca de él, se encontraba una hermosa ternera blanca.

Hera sabía por experiencias anteriores que Zeus acostumbraba a transformar a sus amantes para no ser sorprendido en adulterio. Conocedora de esto, la Reina del Olimpo decidió bajar a la tierra para investigar.

Tanto insistió en averiguar lo que sospechaba que acabó descubriendo la verdad: bajo la forma de la alba novilla se escondía Ío, hija de Inaco, y la más reciente pasión de Zeus. Aparentando tranquila despreocupación, la diosa se aproximó y comenzó a colmar de elogios al animal. Hera insistía en la belleza de la novilla y quería saber a quién pertenecía. El Señor del Olimpo le explicó que era la última creación de la tierra, y añadió que, aunque también admiraba el porte del animal, no tenía mayor interés en él. Y con estas palabras selló el triste destino de Ío: Hera pidió la becerra como regalo. Zeus no podía rechazárselo sin despertar sospechas, así que consintió que su esposa se la llevase, pensando recuperarla más tarde y devolverle su apariencia humana habitual.

En cambio, Hera tenía otros planes. Confió la custodia de la novilla al mejor guardián del Olimpo: Argos Panoptes, el gigante de los cien ojos. Vigilaba día y noche sin descanso, ya que nunca cerraba todos los párpados al mismo tiempo. Cuando dormía, cincuenta ojos permanecían abiertos, y los otros cincuenta cerrados.

Entristecida, Ío trataba de hablar con Argos para implorar su libertad, pero de su boca sólo salían desolados mugidos. La belleza del animal no tardó en ganar fama y la gente de la región empezó a acudir al campo para contemplarla. Hasta su padre y sus hermanas, que nada sabían de su metamorfosis, fueron varias veces a verla, pero nunca conseguía ser reconocida. Sin embargo, un día tuvo una idea que creyó podría dar resultado: aprender a escribir su nombre con la pezuña en la arena. Ninguna de las visitas conseguía entender aquel gesto, excepto Inaco, que comprendió que aquel hermoso animal era su hija, desaparecida desde hacía algún tiempo. A la inmensa alegría que experimentó, siguió la decepción de haberla encontrado en ese estado, y estalló en sollozos ante la irreparable situación.

Zeus, al contemplar tal sufrimiento, decidió poner fin al cautiverio. Pidió a su hijo Hermes, el mensajero del Olimpo, que bajase a la tierra y matase al gigante Argos. Y así lo hizo.

Llegando al campo donde se encontraba la ternera bajo la vigilancia de su guardián, el astuto Hermes se disfrazó de pastor. Sacó de entre sus ropas una flauta y, con admirable habilidad, comenzó a tocar.

Los sonidos llegaron a oídos de Argos y lo embelesaron. Jamás había escuchado algo semejante. Invitó entonces al pastor a sentarse a su lado y tocar cerca de él. Y Hermes, que no esperaba otra reacción, aceptó. Transcurrieron horas y horas entre música y relatos, mientras Argos escuchaba con fascinación. Ya había contado Hermes todas las historias que sabía, e inventado muchas otras, sin cumplir su propósito de dormir al gigante, quien poseía gran curiosidad por saber cuál era la procedencia de la flauta, ese instrumento que sonidos tan bellos producía. Entonces Hermes comenzó a contarle la historia del dios Pan y la ninfa Siringa. Se demoró en detalles infinitos, hasta que casi al final del cuento, miró los párpados del gigante Argos y comprobó que sus cien ojos estaban todos y cada uno de ellos cerrados, en el sueño más profundo. Con una espada, cortó la cabeza del gigante y huyó.

Cuando Hera supo lo ocurrido se puso furiosa y clamó venganza. Al ver la cabeza de Argos inerte, en el campo vociferó y lloró, y al no encontrar eco en sus gritos, se inclinó sobre el césped, cogió la cabeza del guardián, y se la llevó al Olimpo. Allí, colocó sus cien ojos en la cola del pavo real, ave predilecta y sagrada para la Diosa del Olimpo.

Ío huyó sin rumbo fijo y Hera, llevando a cabo la venganza que había prometido, le ató a los cuernos un tábano, que le picaba sin cesar. Al llegar a las orillas del Nilo, la becerra se arrodilló, y alzando la cabeza hacia el cielo, mugiendo, y llena de lágrimas, suplicó a Zeus que terminara con su tormento. El Señor del Olimpo rogó entonces a su hermana y esposa que pusiera fin a los castigos, asegurándole que Ío nunca sería causa de dolor para ella. Y la alba ternera, volvió a convertirse en una alba ninfa (Álvarez, s.f.) (<https://apccuam.wordpress.com/2014/03/03/el-mito-de-io/>, s.f.).

2.2 Análisis de la obra y relación con el mito

En el siguiente apartado vamos a desglosar y estudiar pormenorizadamente la obra y su vínculo con la historia mitológica. En la entrevista realizada al compositor, nos cuenta que para él es un orgullo que las personas que tocan la pieza aporten su visión y su manera de entenderla e interpretarla, aunque él la concibiera sin relacionarla con el mito:

Al no sentirme compositor, me encanta ver cómo hay gente que aporta cosas a la obra. Hay quien se ha tomado la libertad de, por ejemplo, añadir la voz en otras partes. Si haces eso, y la obra la enriqueces, está muy bien. Para mí es un orgullo que tanta gente la toque (...) A quien le dé sugerencias el estar pensando en el texto, en una historia, me parece fantástico. Me entusiasma que la gente le dé el significado que quiera (Espasa Cháfer, 2019, págs. 68-69).

Y eso es lo que se presenta a continuación: además de un análisis musical objetivo, hemos añadido una visión propia de la relación que guarda la obra con la historia mitológica. En el año 2018, Nicolás Jiménez Ortiz incluyó en su Trabajo de Fin de Estudios *Música, mitología, e interpretación: cuatro ejemplos del repertorio de flauta travesera con relación mitológica*, un estudio similar al que se expone seguidamente. Ambos estudios coinciden en ciertos aspectos, ya que el compositor únicamente ofrece una referencia de la relación entre el mito y la pieza: la melodía inicial es una especie de nana cautivadora con la que Hermes pretende encandilar y dormir al gigante.

De una manera general, podemos observar en *Argos* una pieza compuesta a base de pequeñas células con carácter rigurosamente rítmico, así como melodías muy líricas que repentinamente, y siendo propósito del autor, se tornan *rockeras*. En palabras del compositor, la obra está cargada de tensión, energía y ritmo, mucho ritmo (Espasa Cháfer, 2019).

Argos se divide en siete secciones claramente diferenciadas, de las cuales algunas de ellas se subdividen en diferentes bloques.

La primera sección abarca desde el comienzo de la obra hasta el compás 21:



Ejemplo musical 1: *Argos*, cc. 1-21, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Esta primera sección presenta 21 compases de subdivisión binaria, 4/4 fundamentalmente, excepto en dos compases en los que cambia a 2/4. En los 11 primeros el autor nos propone una sencilla melodía *cantabile*, que varía y desarrolla en los siguientes 10 mediante la introducción de ornamentos, y subiendo de octava el registro. Las dinámicas, que acompañan la subida de la tesitura, se despliegan en pequeñas progresiones que van desde un *mezzopiano* al comienzo de la pieza, hasta un *fortissimo* para finalizar esta primera sección. Con todos estos elementos, podemos percibir cómo se transforma esta melodía: se origina de una manera íntima, recogida y suave, y según se va desarrollando, va creando cada vez más tensión, hasta que finaliza de manera extrovertida y dejando en suspense lo que puede suceder a continuación.

En relación con el mito, esta melodía es la que usa el “pastor” Hermes para atraer la atención del gigante Argos y que le pida tocar a su lado: *Sacó de entre sus ropas una flauta y, con admirable habilidad, comenzó a tocar. Los sonidos llegaron a oídos de Argos y lo embelesaron. Jamás había escuchado algo semejante. Invitó entonces al pastor a sentarse a su lado y tocar cerca de él. Y Hermes, que no esperaba otra reacción, aceptó.*

La segunda sección ocupa desde el compás 22 hasta el 38. Ésta es la primera sección rítmica que aparece a lo largo de la pieza. El compás es 13/16 y el compositor, con el fin de facilitarnos la interpretación, sugiere pensarlo como un 3/4 al que se le añade

una semicorchea (Espasa Cháfer, 2019). Hemos decidido subdividir esta sección en bloques, aunque el compositor no lo proponga así en su estructura general de la obra.

El primer bloque pertenece a los primeros cuatro compases de esta sección:



Ejemplo musical 2: *Argos*, cc. 22-25, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Todos los compases son iguales: en *forte*, un ritmo base de seis corcheas y una semicorchea. La nota *do* siempre es la parte fuerte del compás (a excepción del primero) y va acentuada, y la nota *re*, ocupa el resto.

En el siguiente sistema comienza el bloque número dos:



Ejemplo musical 3: *Argos*, cc. 26-29, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

En cada compás se suprime una corchea que se sustituye por dos semicorcheas, aumentando de esta manera la figuración, hasta el último, que se completa enteramente de semicorcheas. Asimismo, en cada uno de ellos, la parte fuerte sigue estando marcada por la nota *do*, y *re* continúa siendo la última nota. Esto sucederá en todos los compases hasta el final de la sección. Las semicorcheas que se van sumando lo hacen en grupos de tres, siendo las primeras notas de cada grupo *do*, *re*, *mi* y *fa sostenido* (rodeadas en la imagen) creando de esta manera un esqueleto rítmico y armónico que se utilizará en el resto de la sección. Dichas notas deberán interpretarse con un ataque duro y preciso, ya que además de ser el comienzo de la ligadura, están reforzadas con acentos. Todos los compases se repiten una vez, a excepción del último que se repite tres. Éste comienza en *piano subito* y, durante esas tres repeticiones debemos crecer hasta alcanzar el *forte* que encontramos en el compás siguiente.

El tercer bloque abarca los cuatro compases siguientes:



Ejemplo musical 4: *Argos*, cc. 30-33, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

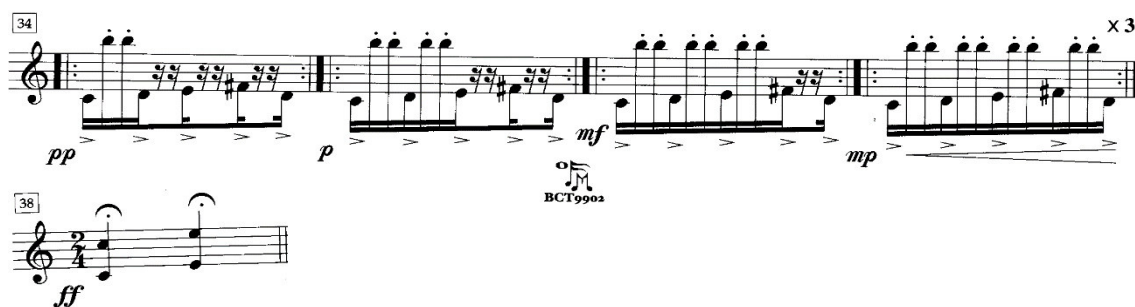
Comienzan a reducirse uno a uno, y compás por compás, los grupos de semicorcheas; se sustituyen por silencios, exceptuando la primera nota de cada grupo. Esto es: dejando progresivamente al descubierto el esqueleto rítmico y armónico mencionado en el párrafo anterior.



Ejemplo musical 5: *Argos*, c. 33, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Además de tener acento, las notas principales también se intensifican mediante una doble octava. Al igual que en el pentagrama anterior, todos los compases se repiten una vez y, el último, cuatro, esta vez debiendo realizar un *decrecendo* desde un *fortissimo* hasta un *pianissimo* durante esas cuatro repeticiones.

En el último sistema se encuentra el cuarto y último bloque de esta segunda sección:



Ejemplo musical 6: *Argos*, cc. 34-38, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Se va completando de nuevo este esqueleto. Esta vez, los silencios van siendo sustituidos compás a compás por *síes* del registro medio. Cada compás se repite y va aumentando la dinámica, a excepción del último, como en los anteriores sistemas, que parte de un *mezzopiano* y, mediante tres repeticiones, debemos alcanzar un *fortissimo*.

En el último compás de la sección se descarga toda la tensión creada a lo largo de la misma. Escrito en 2/4, lo conforman dos negras, con dobles octavas, calderón, y en *fortissimo*.

En su vinculación al mito, entendemos cómo toda esta sección se corresponde al momento en el que Hermes interpreta y relata gran cantidad de melodías e historias con intención de dormir al gigante, objetivo que aún no consigue cumplir: *Transcurrieron horas y horas entre música y relatos, mientras Argos escuchaba con fascinación. Ya había contado Hermes todas las historias que sabía, e inventado muchas otras, sin cumplir su propósito de dormir al gigante, quien poseía gran curiosidad por saber cuál era la procedencia de la flauta, ese instrumento que sonidos tan bellos producía.*

La tercera sección de la pieza comprende los compases del 39 al 59:

Tempo primo

Sonido

Voz *p*

43

48

53

f

Ejemplo musical 7: *Argos*, cc. 39-59, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Se presenta nuevamente la misma melodía de la primera sección, aunque esta vez con una pequeña, aunque significativa, variación: se añade la voz. Las notas *do* y *re* actúan como notas pedales que, alternándose según la armonía, van acompañando la melodía principal.

Volviendo a la historia, es en este momento cuando por fin Hermes consigue dormir al gigante Argos Panoptes. Este hecho se produce cuando el pastor relata el mito de *Pan* y *Siringa*. Por tanto, podemos considerar que la voz se corresponde con la narración del pastor, y la parte tocada, con la melodía que acompañaba la historia: *Entonces Hermes comenzó a contarle la historia del dios Pan y la ninfa Siringa. Se demoró en detalles infinitos, hasta que casi al final del cuento, miró los párpados del gigante Argos y comprobó que sus cien ojos estaban todos y cada uno de ellos cerrados en el sueño más profundo.*

La cuarta sección engloba los compases del 60 hasta el 85, y el compositor diferencia tres bloques dentro de la misma:

El primero lo conforman del compás 60 al 64:



Ejemplo musical 8: *Argos* cc. 60-64, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

En este primer bloque encontramos cuatro cambios de compás en cuatro compases. Con el fin de facilitarnos la lectura y el estudio, el compositor recomienda pensar en la subdivisión de la semicorchea, y simplemente variar la acentuación según el compás (Espasa Cháfer, 2019). De manera general, podemos decir que este bloque no tiene una estructura global como los de la anterior sección rítmica. Sin embargo, es evidente que hay ciertos patrones comunes: el *re* sigue siendo una nota base sobre la cual la melodía se va moldeando mediante intervalos de segunda ascendente y descendente; los acentos y las dobles octavas vuelven a aparecer con el fin de enfatizar ciertas partes; las dinámicas varían prácticamente en cada compás (*forte* en el primer y en el segundo, *mezzoforte* en el tercero y *piano subito* en el cuarto, seguido de un regulador ascendente). De igual manera que en el tercer bloque de la segunda sección, todos los compases se repetirán una vez, a excepción del último que se hará cuatro.

La huida de Hermes, una vez ha cumplido su propósito, es lo que vemos en esta subsección. Las pequeñas células son sus pasos, que se van alejando del lugar del crimen, escuchándose cada vez menos.

El segundo bloque lo ocupan los siguientes cuatro compases, del 65 al 68 :



Ejemplo musical 9: *Argos* cc. 65-68, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

En esta subsección encontramos un poco más de uniformidad que en la anterior: el primer compás, que se repite una vez, está escrito en 9/16. Se trata de una célula compuesta por dos semicorcheas y un silencio de la misma figuración que se repite durante todo el compás. De nuevo, el *re* actúa como nota base, y se intensifica con acentos y dobles octavas. Los siguiente cuatro compases, escritos en 3/8, presentan otra célula que se repite en tres de ellos, creando de esta manera una inercia que se consigue parar variando el cuarto y último compás, a modo de cierre. En este bloque el compositor introduce un nuevo recurso: el sonido de llaves. La célula que se repite en los compases de 3/8 la conforman un grupo de seis semicorcheas que, a su vez, está formado por dos grupos de tres: dos ligadas que emiten sonido, y una suelta que únicamente emite el sonido de la llave. La primera y la tercera corchea de cada compás están intensificadas con acentos. Estos cuatro compases se repiten hasta tres veces, y en cada repetición la intensidad aumenta: la primera vez *piano*, la segunda *mezzoforte*, y la tercera y última vez *forte*.

Vinculando este segundo sistema de la cuarta sección con el relato, entendemos que la furia de Hera se desata cuando sabe qué ha sucedido. La dinámica va en aumento, y, por consiguiente, la tensión, pudiendo entender este efecto como los llantos, gritos y deseos de venganza de la Diosa: *Cuando Hera supo lo ocurrido se puso furiosa y clamó venganza. Al ver la cabeza de Argos inerte, en el campo vociferó y lloró, y al no encontrar eco en sus gritos, se inclinó sobre el césped, cogió la cabeza del guardián y se la llevó al Olimpo.*

El último bloque de esta sección lo completan los dos siguientes sistemas, que comprenden del compás 69 hasta el 85:

The musical score consists of two systems. The first system, starting at measure 69, contains measures 69 through 76. The second system, starting at measure 77, contains measures 77 through 85. The notation is dense, with frequent beaming of notes to indicate rapid passages. Dynamics of *f* and *ff* are indicated. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 3/8. A small logo 'BCT9902' is located between the two staves.

Ejemplo musical 10: *Argos*, cc. 69-85, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

En este bloque encontramos dos motivos muy similares, aunque no exactamente iguales, en cada sistema. Cada motivo aparece dos veces, variando en cada ocasión el final a modo de pregunta-respuesta. En cada repetición, la primera vez se toca únicamente la octava más aguda, y cuando se interpreta por segunda vez se añade la voz con la misma melodía, pero en el registro que sea más cómodo para el intérprete.

En esta parte el compositor introduce un pequeño guiño a la música rock de los años 70, música de la cual se considera aficionado:

Tengo en la mente un disco de un grupo que hoy en día también existe, *Deep Purple*, y que me impresionó mucho en aquella época. Era un concierto del grupo rockero con la London Symphony, y era una mezcla de clásico con rock, o sea, rock sinfónico, pero en los años 70. Y entonces, quise hacer un pequeño guiño mediante contrastes (melodía solo, melodía más voz...) (...) También la influencia de Jethro Tull e Ian Anderson con en la cuestión de sonido y voz (Espasa Cháfer, 2019, pág. 68).

Aún sabiendo el significado que el autor le otorga a este apartado, al establecer una conexión con el mito, interpretamos que es este el momento en el que Hera adorna con los cien ojos del gigante Argos la cola del pavo real. Las melodías que son interpretadas únicamente con sonido simbolizan la predilección de Hera por este animal y su condición de ave sagrada. Las partes en las que se añade la voz, representan el llanto de la Diosa por la muerte del guardián del Olimpo.

La quinta sección abarca los compases del 86 al 101:

Sonido normal

86 $\text{♩} = 96$

91

97 *mf* *Cresc.* *Voz*

Ejemplo musical 11: *Argos*, cc. 86-101, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Escrita en 2/4 y compuesta enteramente con figuración de semicorchea, esta sección posee gran cantidad de elementos que nos recuerdan a la segunda de la obra. Aunque no existen bloques diferentes como en algunas de las anteriores, sí podemos observar dos partes claramente diferenciadas. La primera, en dinámica *forte*, abarca desde el inicio hasta el compás 92. Durante los primeros cinco compases, el *re* es una nota pivote sobre la cual la melodía se va moviendo en intervalos de segunda ascende y descendente, volviendo siempre a la pedal. Dicha nota varía a *fa sostenido* en los dos últimos compases de esta parte. Mientras que las notas que actúan de base están destacadas con puntos para interpretarlas de manera breve y concisa, el resto siempre llevan el refuerzo del acento y de la doble octava. La segunda pequeña parte de esta sección es una gran progresión ascendente que ocupa nueve compases.

Esta progresión se desarrolla de una manera muy similar a la del segundo bloque de la segunda sección: se forma sobre la escala Mayor de Sol, aunque partiendo desde *do*, en grupos de tres semicorcheas e intensificando la primera de cada grupo (rodeadas en la imagen) mediante el acento y la doble octava. De los nueve compases que componen este ascenso, podemos decir que los cuatro primeros son una muestra de lo que será el resto. La progresión completa comienza *mezzoforte* y la dinámica aumenta, junto con el registro, hasta un *fortissimo* que desemboca ya en la siguiente sección. El último compás cambia a 3/4, y cuando la progresión finaliza alcanzando la tónica de la escala, la melodía da un giro, desciende, y varía para enlazar con la siguiente sección. Para ir introduciendo lo que será la siguiente parte, las últimas cinco notas deben ser tocadas y cantadas.

En el mito esta es la parte en la que Ío escapa, aunque sin saber hacia dónde dirigirse. La música refleja tensión, nerviosismo, indecisión, y angustia. Pese a que ya no se encuentra bajo la vigilancia de ningún guardián, sigue siendo una novilla, y Hera no detendrá sus castigos.

La sexta sección comprende del compás 102 al 126:

The musical score for 'Argos' by Salvador Espasa, measures 102-126, is presented in a single system with six systems of music. The score is in 2/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'Sonido' and 'Voz ff'. The piano accompaniment features various rhythmic patterns and melodic lines. The score is divided into six systems, each with a measure number in a box at the beginning. The first system (measures 102-105) is marked 'Sonido' and 'Voz ff'. The second system (measures 106-109) is marked '106'. The third system (measures 110-113) is marked '110'. The fourth system (measures 114-117) is marked '114'. The fifth system (measures 118-121) is marked '118'. The sixth system (measures 122-125) is marked '122'. The final system (measure 126) is marked '126' and 'Aire'.

Ejemplo musical 12: *Argos*, cc. 102-126, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

En esta sección el motivo que se presenta en los dos primeros compases se repite hasta el final de la misma. Este motivo se compone de la alternancia de semicorcheas con silencios de la misma figuración, y un gran grupo de semifusas que se mueve ascendente y descendente por grados conjuntos. La voz, que se añade también en esta sección, imita el ritmo de la parte tocada, excepto en la escala de semifusas, que mantiene la misma nota que venía emitiendo en la parte rítmica. No siempre voz y sonido van a unísono; en algunos compases la voz está a distancia de *décima* o *duodécima* del sonido: una *tercera* o una *quinta* por debajo, pero en la octava inferior.



Ejemplo musical 13: *Argos*, cc. 110,111,118,119, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

El grupo de semifusas también varía, no hay un número permanente. En esta sección se crea una progresión ascendente y, al igual que en las secciones anteriores, también en ésta podemos encontrar pequeñas subdivisiones. Está compuesta por seis sistemas que se pueden agrupar de dos en dos. Cada dos sistemas avanza esta progresión, que en esta ocasión asciende por intervalos de tercera mayor.

El último compás nos ayuda a liberar toda la tensión creada a lo largo de la sección: es un *re* redonda, y solo tenemos que producirlo con aire. De esta manera descargamos toda la agitación y la inercia creada a través de este motivo repetido en bucle.

Y continuando con el mito, en efecto Hera no cesa con sus castigos. Ha atado un tábano a uno de los cuernos de la becerro Ío, y éste revolotea sin descanso sobre ella, atacándola e hiriéndola. Los grupos de semifusas representan el constante zumbido del tábano; sus picotazos y mordeduras están simbolizados mediante la rítmica de las semicorcheas.

La séptima y última sección engloba del 127 hasta el 136:

The musical score for 'Argos' by Salvador Espasa, measures 127-136, is presented in a single system. The tempo is marked as 92. The score is written for Voice (Voz) and Sound (Sonido). The music is characterized by a continuous, ascending melodic line in the voice part, which is mirrored by a similar pattern in the sound part. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, and *cresc.*, as well as a final section marked *mf* and *pp*. The time signature changes from 4/8 to 2/16 at the end of the piece.

Ejemplo musical 14: *Argos*, cc. 127-136, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Voz y sonido se mantienen también durante este último apartado. La parte tocada permanece invariable desde el inicio de la sección hasta los tres últimos compases, en los que cambia. En la parte de la voz se realiza nuevamente una progresión ascendente: parte desde el *re* del registro medio y cuando alcanza una octava superior, se mantiene en ese *re* de la octava aguda, alternando con el *do* del mismo registro durante tres compases. En el compás 134, el grupo último de semicorcheas no varía como en los compases anteriores, así como la nota cantada también se mantiene. Durante este compás se produce un *diminuendo*, hasta llegar al *pianissimo* del siguiente. En el 135, cambia a 4/8, y únicamente la primera nota es con sonido; el resto de corcheas se producen solamente con el efecto de sonido de llaves. El último compás, que vuelve a cambiar a 2/16, explota con la fuerza que provocan la triple octava y el matiz *fortissimo*.

Por último, esta última sección también representa el final del relato, en el que Ío suplica desesperadamente volver a su forma original hasta conseguirlo. Las fusas representan los ruegos constantes al Señor del Olimpo, y las notas que son cantadas simbolizan cómo las diferentes partes de su cuerpo animal, van volviendo en una metamorfosis “a la inversa” a la forma humana, hasta que llega a ser la ninfa que era: *Al llegar a las orillas del Nilo, se arrodilló, y alzando la cabeza hacia el cielo, mugiendo, y llena de lágrimas, suplicó a Zeus que terminara con su tormento. El Señor del Olimpo rogó entonces a su hermana y esposa que pusiera fin a los castigos, asegurándole que Ío nunca sería causa de dolor para ella. Y la alba ternera, volvió a convertirse en una alba ninfa.*

Con respecto a la vinculación entre la música y el texto en *Argos*, no hay nada establecido por el compositor. Debido a eso, este análisis es una interpretación propia de la obra sin ninguna pretensión de imponer ciertas ideas, sino ofreciendo una perspectiva diferente y particular con el objetivo de comprender mejor la partitura y la posterior ejecución.

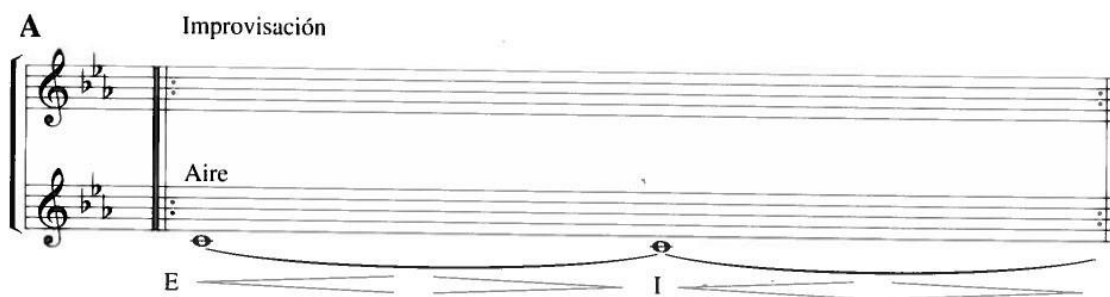
3. *Lamentos bajo el mar*

También compuesta en el año 2000, esta obra para flauta y narrador presenta y persigue aspectos muy distintos en comparación con la otra pieza que ocupa nuestro estudio. *Lamentos bajo el mar* es una obra íntegramente pedagógica con la que Salvador Espasa procura dos objetivos principales: acercar a sus alumnos algunas de las técnicas expandidas más básicas, sin que el propio lenguaje que éstas suelen tener pudiera provocarles un rechazo inicial, y trabajar la construcción del sonido de la flauta, desglosando y sumando progresivamente los elementos básicos que lo componen. Es una composición absolutamente descriptiva que, como su propio nombre indica, relata una historia que transcurre bajo el mar (Espasa Cháfer, 2019).

La obra surge, literalmente, durante sus clases. El compositor nos cuenta que, queriendo trabajar algunos aspectos técnicos como la respiración o el aire, pedía a los estudiantes que imaginasen e intentasen imitar con el instrumento el viento o las olas del mar. Y de esta manera, sobre la marcha, Salvador iba inventando una historia que ayudase a sus alumnos a vislumbrar aquello que él quería transmitirles. Ana Torralba Gómez, una de sus alumnas que siguió todo el proceso y la historia que su profesor había creado, se ofreció para escribir formalmente el texto; y de forma simultánea, y alimentándose recíprocamente se realizaron las dos composiciones. Por eso, en este caso, la parte musical funciona plenamente y causa el impacto deseado, tanto en el oyente como en el intérprete, fundida con el texto; a diferencia de *Argos* que, al no estar concebida desde el primer momento con una vinculación a una historia, la parte musical sí puede cobrar sentido por sí sola (Espasa Cháfer, 2019).

3.1 Análisis de la obra y relación con el texto

Una vez expuestas las características principales de la obra, es evidente que todos y cada uno de los elementos que la conforman están íntimamente relacionados entre sí. No obstante, el compositor realiza trece pequeñas divisiones en las cuales nuevos recursos y efectos se van sumando y variando según avanza la pieza. A continuación, vamos a presentar cada una de estas breves secciones junto con la parte del texto que corresponde. (El texto completo y la traducción al portugués se encuentran en los anexos III y IV, respectivamente).



Ejemplo musical 15: *Lamentos bajo el mar*, sec. A, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Estaba atardeciendo en el acantilado, las olas rompían contra las rocas bruscamente, y la espuma era arrastrada por el viento salpicando todo lo que se ponía a su alcance.

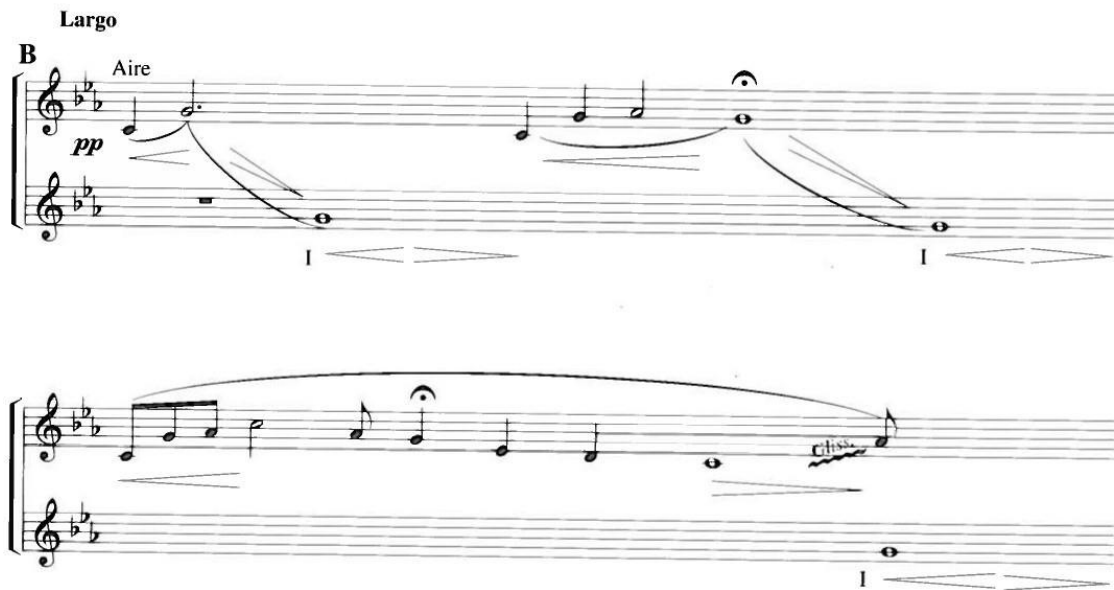
El cielo rojo, con las cuatro lunas a punto de alcanzar su mayor resplandor, engrandecían el reino del norte, que sólo se veía nublado por la gran tristeza que inundaba al príncipe heredero: le dolía el corazón. Llevaba muchos años buscando a su futura esposa, pero ninguna de las doncellas que conoció había conseguido alegrar su corazón. Por este motivo, debido a su dolor, el príncipe del reino se refugiaba en los acantilados donde nadie le veía llorar, y donde podía escuchar el sonido del mar... su único consuelo era dejarse llevar por la fuerza de sus olas, e imaginar nuevos mundos en los que él sería feliz.

De pronto, una lágrima cayó al mar y las corrientes la llevaron hacia las profundidades, atrayendo a la superficie un lejano canto³...

La primera parte corresponde a la letra A: únicamente el efecto de aire es lo que da comienzo a la obra. A través de la espiración y la inspiración, y mediante una abertura determinada del bisel, lo que se busca es recrear el sonido que produce el vaivén de las olas del mar.

Como podemos comprobar en la imagen de esta primera parte, por el momento no existen compás ni líneas divisorias. Aunque aparezca únicamente un signo de repetición, esta introducción se realizará las veces que el intérprete y el narrador consideren necesarias, ya que texto y música deben adaptarse mutuamente y empastar. La última inspiración que se realice en la parte A sirve como transición a la parte B.

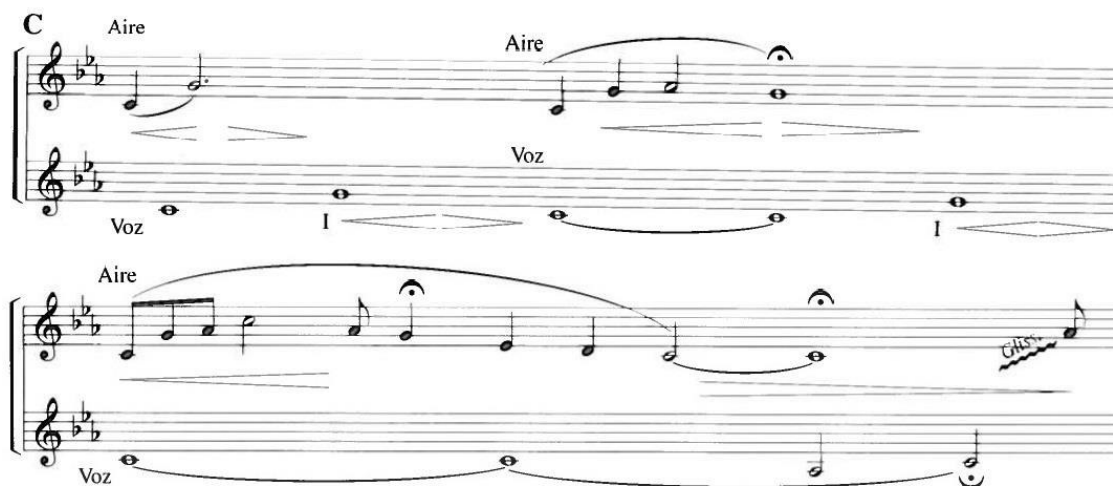
³ Todo el texto en letra cursiva de este capítulo pertenece al relato de *Lamentos bajo el mar*, escrito por Ana Torralba Gómez (Torralba Gómez, 2000).



Ejemplo musical 16: *Lamentos bajo el mar*, sec. B, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

El príncipe quedó hechizado por la belleza de los sonidos que ascendían por el acantilado, nunca había escuchado nada parecido. Y sin pensárselo dos veces, se lanzó al agua para ver de dónde provenían. Comenzó a nadar hacia las profundidades del océano sin pensar en otra cosa que en encontrar el origen de aquella bella melodía. Según se iba acercando al fondo marino, el canto cada vez se iba haciendo más nítido y de pronto, el príncipe se dio cuenta de que no necesitaba respirar y siguió nadando...

El intérprete continúa produciendo únicamente aire, pero esta vez dando forma a una melodía. La melodía surge durante la espiración, y la inspiración se realiza manteniendo una única nota. No obstante, se deben unir espiración e inspiración de la misma manera que en la parte A para continuar produciendo el sonido de las olas. De nuevo, la última inspiración servirá como puente para llegar a la sección C:



Ejemplo musical 17: *Lamentos bajo el mar*, sec. C, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Entre unos corales, contempló lo que parecía ser el cabello rubio de una mujer. Guiado por la curiosidad, se acercó hasta allí y comprobó que el canto que venía escuchando procedía de una hermosa sirena que le sonrió, y con un pequeño guiño, le indicó que se acercara. Se aproximó un poco más hasta que su mano rozó la de ella y de pronto, ¡comenzó a sentir! Sí, comenzó a sentirse vivo, cosa que hacía mucho tiempo no lograba. Sin darse cuenta, su voz se había unido a la de ella, y continuaron de la mano por el fondo del mar, uniendo a la vez sus voces y sus corazones. Hacía tiempo que no se sentía tan bien, y se dejó llevar por la sirena, que le fue enseñando el mundo donde ella vivía.

Como se ha dicho anteriormente, la obra se desarrolla agregando nuevos elementos que se fusionan con material ya presentando: es eso exactamente lo que ocurre en la sección C. Al efecto de las olas producido en las partes A y B, y a la melodía de aire presentada en la parte B, se suma ahora la voz: la misma melodía de la sección anterior aparece ahora acompañada con una nota pedal producida por la voz. De la misma manera, durante la espiración se interpreta la melodía de aire más la voz, y la inspiración se vuelve a producir únicamente con la nota *sol*. Llegando el final de la sección, la nota pedal de la voz desciende una tercera menor, aunque regresa nuevamente a *do* con el fin de cerrar esta parte.

Aún sin producir el sonido real de la flauta, llegamos a la parte *D*:

Ejemplo musical 18: *Lamentos bajo el mar*, sec. D, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Mientras nadaban, el príncipe se dio cuenta que entre las algas marinas y los arrecifes de coral asomaban algunas cabecillas de los habitantes de los fondos oceánicos. Tímidamente iban apareciendo de las profundidades, y se añadieron a la pareja con una extraña coral que hacía que los paisajes cambiaran de color. Pequeños seres de todos los colores y formas, pero con grandes corazones, les acompañaron en un maravilloso viaje por el fondo del mar. Serpientes brillantes, pequeños gnomos de colores, criaturas enormes con grandes sonrisas, y muchos más personajillos les guiaron hasta la superficie, a una pequeña playa desierta, donde llegaron muy cansados.

Cantando con la vocal *O* sin que suene el aire y al mismo tiempo realizando el trémolo de manera ágil, aunque no brusca, se produce la resonancia armónica; es un efecto muy bello y singular. No obstante, para que resulte y se consiga la impresión deseada, es necesario encontrar la abertura correcta del bisel, el volumen adecuado de la voz, la dirección y velocidad del aire apropiados, y la velocidad óptima para el trémolo (Espasa Cháfer, 2000).

A continuación, nos encontramos con siete pequeñas partes que conforman una sección mayor a la cual el compositor denomina *Danza*. Para analizarla hemos agrupado esas pequeñas partes en dos bloques:

El primer bloque se compone de las partes *E*, *F*, y *G*:

The image displays three systems of musical notation, labeled E, F, and G, for the piece 'Lamentos bajo el mar' by Salvador Espasa. Each system consists of two staves: a vocal line (top) and a piano line (bottom).
 System E, titled 'Danza (Allegro)', shows the vocal line with a series of notes and the piano line with a continuous melodic line. Dynamics include *pp* and *p*.
 System F, titled 'Sonido', introduces a new sound element. The vocal line continues with 'Voz+Aire' and the piano line adds a new melodic line. Dynamics include *mp* and *mf*.
 System G, also titled 'Sonido', maintains the previous elements but changes the piano part's rhythm to alternating eighth and sixteenth notes. The vocal line continues with 'Voz+Aire' and the piano line with 'mf'.
 All systems include a 'cresc.' (crescendo) marking.

Ejemplo musical 19: *Lamentos bajo el mar*, secciones E, F, y G, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Comienza esta danza en compás de 2/8. El primer sistema (*E*) únicamente se realiza con efecto de aire, y cantando la nota *do*. Ambos elementos estarán presentes de manera constante durante toda la danza. Cada nota está acompañada de un acento, y la dinámica aumenta cuando se repite.

En el siguiente sistema (*F*) aparece por primera vez el sonido de la flauta; se suma a la voz y el aire de la parte anterior. De igual manera, cada nota está reforzada por un acento, y en la repetición se intensifica la dinámica.

En la parte *G* se mantiene todo lo anterior, excepto el ritmo de la parte tocada: las negras pasan a ser sustituidas por la alternancia de semicorchea con puntillo y fusa. Esta célula rítmica se mantendrá en la melodía durante el resto de la danza. El compositor propone continuar utilizando la digitación del *do* grave durante todo el sistema, y realizar la octava únicamente levantando el dedo pulgar de la mano izquierda (Espasa Cháfer, 2000).

El segundo bloque de esta danza lo conforman las partes *H*, *I*, *J*, y *K*:

The musical score consists of four systems, each representing a section of the dance. Each system has two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The sections are labeled H, I, J, and K. Section H is marked 'Sonido' and 'f'. Section I is marked 'I'. Section J is marked 'J' and 'ff'. Section K is marked 'K'. The sections are connected by a long slur. The melody is primarily in the right hand, with a bass line in the left hand. The sections are connected by a long slur.

Ejemplo musical 20: *Lamentos bajo el mar*, secciones *H*, *I*, *J*, y *K*, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

En este bloque se presenta la melodía principal de la danza. Está formada por dos frases, las cuales aparecen por primera vez en las partes *H* e *I*, y se repiten durante las dos últimas partes *J* y *K*, reforzadas mediante octavas en este último caso. Las partes *H* y *J* siguen manteniendo el acento en la primera parte del compás, y el compositor propone, de la misma manera que en la parte *G*, realizar la octava superior levantando solamente el pulgar de la mano izquierda (Espasa Cháfer, 2000). En las secciones *I* y *K* desaparecen los acentos, y la melodía será digitada con posiciones reales. Todo este bloque va también acompañado del efecto de aire y voz con el que se inició esta sección.

Durante toda la danza el narrador relata lo siguiente:

De repente, comenzaron a escuchar a lo lejos las voces de los habitantes del reino, que se acercaban a la playa para ver lo que había sucedido. El vigía de la torre había dado la señal de que el príncipe había regresado. Hasta ese momento, todo el reino creía que al haberse tirado por el acantilado se había ahogado.

Además, el jardín real, marchito hasta entonces, había comenzado a florecer al mismo tiempo que el corazón del príncipe había comenzado a sentir.

La gente del reino del norte se iba acercando a la playa tocando tambores, bailando, saltando, y cantando, alegres por la buena noticia. Se preparó una gran fiesta para recibir al príncipe desaparecido que, además, había conseguido despertar su corazón, y por fin ser feliz. La gente se abrazaba y tocaban extraños instrumentos, y bailaban, bailaban, bailaban, y giraban...pero de pronto...

De un modo casi brusco finaliza la danza y comienza la parte L:

The musical score is for a section labeled 'L' (Lento). It consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz) and the bottom staff is for the piano (armónicos). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The score includes a section labeled 'Repetir 3 veces y acelerando' (Repeat 3 times and accelerating). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo musical 21: *Lamentos bajo el mar*, sec. L, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

Esta sección recrea un diálogo entre la sirena y el príncipe: “la voz, el aire, o la resonancia siempre están representando a él. Y lo que es el sonido propiamente dicho, a ella” (Espasa Cháfer, 2019, pág. 71). El motivo presentado en los dos primeros compases se repite, y la tercera vez que aparece, la parte del sonido se desarrolla (la parte de voz más armónicos no varía). Este sistema completo se repite hasta tres veces. Mientras, se va desplegando un *acelerando* que le otorga la tensión y sensación de inquietud, en correlación con el relato.

La sirena soltó la mano al príncipe diciéndole que su amor era imposible, los dos eran seres demasiado diferentes. El príncipe no podía aceptarlo. Él esperaba que le acompañara a su palacio para casarse con ella y vivir felices para siempre. Sin embargo, la sirena no podría vivir mucho tiempo en la superficie. Su casa estaba en el fondo del mar, fuera de ella no sobreviviría. El príncipe luchó con todas sus fuerzas para convencerla, pero ella se resistía. Su misión había concluido: el príncipe había recobrado sus ganas de vivir, y a partir de ahora debería ser él quien construyera su propia felicidad y la de su pueblo. Ella permanecería en su recuerdo, en ese canto que ahora resultaba tan doloroso escuchar.

La obra finaliza con la sección M:

The musical score for section M is presented in four systems. The first system is marked 'Largo' and 'M'. It features a vocal line (Voz) and a piano line (Sonido). The vocal line begins with a long, sustained note on a whole note, followed by a series of eighth notes. The piano line starts with a fortissimo (fff) dynamic, playing a series of eighth notes. The second system continues the vocal line with a series of eighth notes and the piano line with a series of eighth notes. The third system features a fortissimo (f) dynamic for the piano line, playing a series of eighth notes. The fourth system concludes the section with a final chord marked 'Pesante' and 'Aire'.

Ejemplo musical 22: *Lamentos bajo el mar*, sec. M, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

En concordancia con lo que anuncia el texto, vuelve a aparecer la melodía ya presentada previamente en las secciones *B* y *C*. La nota pedal emitida por la voz se mantiene igual que anteriormente y, en la melodía principal, el registro aumenta una octava.

Finalmente, y a modo de conclusión, el compositor nos presenta una pequeña coda basada en la melodía precedente.

Mirándose a los ojos, ambos comprendieron que había llegado el momento de la despedida. Se fundieron en un largo y fuerte abrazo hasta que la sirena se deslizó entre los brazos del príncipe, para sumergirse, de nuevo, en las profundidades del mar.

Tal y como refleja el análisis, en este caso, texto y música están completamente imbricados. Esto será aún más evidente en la posterior interpretación de la obra.

4. Técnicas extendidas en las composiciones de Salvador Espasa

Tal y como se ha mencionado anteriormente, son dos las principales razones por las que Salvador Espasa emplea técnicas extendidas en sus obras y métodos de estudios: iniciar y acercar de manera básica y sencilla la música contemporánea a sus alumnos, y obtener beneficios técnicos y musicales a través del estudio de dichas técnicas (Espasa Cháfer, 2019).

Una vez que hemos otorgado un significado musical a los recursos y efectos que aparecen en las obras en correlación con el relato del que parten, hemos creído conveniente exponer los objetivos pedagógicos que el compositor busca obtener mediante la práctica de las técnicas extendidas.

Irene Jiménez Lizcano reúne en su trabajo de fin de estudios *Lamentos de siringa: cuatro ejemplos del repertorio de flauta del siglo XX con influencia mitológica*, algunas de las técnicas extendidas más usadas por el compositor, partiendo de *Los beneficios de las técnicas extendidas en el estudio de la flauta travesera*, trabajo del flautista y alumno de Salvador, Lorenzo Díaz.

- Armónicos: el objetivo que se persigue con el trabajo de armónicos es adquirir control sobre la embocadura, permitiendo que la tensión y actividad requeridos se concentre en el soporte y la velocidad de aire, y no en los labios (Jiménez Lizcano, 2017, pág. 23).



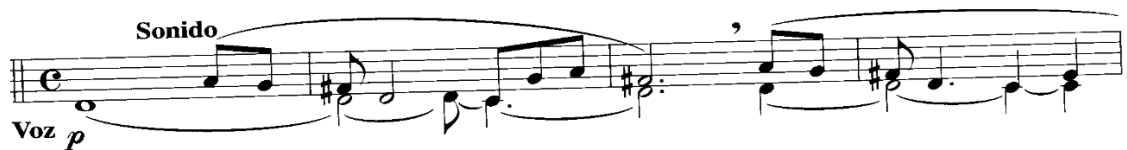
Ejemplo musical 23: Ej. armónicos, *Lamentos bajo el mar*, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

- Sonido de aire: trabajando únicamente con el aire se pretende conseguir una embocadura natural y relajada y, de esta manera, evitar tensiones innecesarias de los músculos faciales hacia atrás o hacia los lados. También permite controlar que la garganta esté relajada para que así, no impida el paso del aire (Jiménez Lizcano, 2017, pág. 23).



Ejemplo musical 24: Ej. sonido de aire, *Lamentos bajo el mar*, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

- Voz y sonido: es un recurso óptimo para trabajar la resonancia. Es necesario encontrar el registro adecuado para cada intérprete. Si además de introducir la voz se consigue entonar, esta técnica es aún más productiva (Jiménez Lizcano, 2017, pág. 23).



Ejemplo musical 25: Ej. voz y sonido, *Argos*, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

- Golpe de llaves: además de beneficiar en cuanto a la posición de las manos y los dedos, los golpes de llaves aportan energía rítmica a la interpretación (Jiménez Lizcano, 2017, pág. 23).



Ejemplo musical 26: Ej. golpe de llaves, *Argos*, Salvador Espasa (Espasa Cháfer, 2000).

- Sonidos bambú: es uno de los recursos que más identifican el trabajo que Salvador realiza con sus estudiantes. Se pretende trabajar la relajación de la embocadura mediante de ciertas digitaciones que producen un sonido similar al que produce una caña de bambú. Se obtiene un sonido muy cálido que posteriormente servirá para aportar diferentes colores, y por tanto riqueza, a la interpretación (Jiménez Lizcano, 2017, pág. 23).

5. Otras obras con influencia narrativa del repertorio de flauta travesera

Son numerosos los estudios que se han realizado sobre algunas de las piezas descriptivas y con vinculación mitológica más relevantes del repertorio flautístico y, aunque este trabajo versa sobre obras no tan conocidas como las que se presentan a continuación, hemos considerado importante mencionar y comentar brevemente algunas de las composiciones más significativas para el repertorio de flauta travesera:

5.1 *Syrinx* – Claude Debussy

Esta obra para flauta sola es una de las piezas emblemáticas del repertorio flautístico. Fue compuesta en 1913 por encargo del escritor Gabriel Mourey, quien propuso a Debussy escribir música incidental⁴ para su poema dramático, *Psyché*. Este poema está basado en el mito del fauno Pan y la ninfa Siringa de *Las Metamorfosis* de Ovidio, aunque Mourey alteró ligeramente el argumento añadiendo la muerte del dios Pan (Jiménez Lizcano, 2017, pág. 13).

El mito cuenta que el fauno estaba desesperadamente enamorado de la ninfa Siringa, y aunque este amor no era correspondido, él no cesaba en sus intentos de seducirla. Huyendo la náyade de una persecución de Pan, llegó a la orilla de un río y suplicó ayuda a sus hermanas ninfas, quienes la convirtieron en un cañaveral. Cuando Pan contempló la nueva forma de su amada, sólo pudo abrazarse a las cañas y escuchar el rumor que el viento producía en ellas. Pensando qué podría hacer para que Siringa estuviera siempre con él, decidió fabricar una flauta con las cañas, bautizando este instrumento como flauta de Pan o Siringa, en honor a su amada (López Hermida, 2014).

En la representación del poema de Mourey, la obra de Debussy se introduce justo antes de la muerte de Pan: la flauta simboliza la voz de la ninfa Siringa, transformada en cañas, y la del propio fauno antes de morir (Jiménez Lizcano, 2017, pág. 13).

⁴ “Aquella que no proviene de fuentes naturales sino abstractas. El espectador no puede localizar su lugar de procedencia, ni los personajes la escuchan. La duración no es exacta, se adapta a la escena pudiéndose interrumpir y reanudarse después” (Jiménez Lizcano, 2017, pág. 10).

5.2 *Prélude à l'après midi d'un faune* - Claude Debussy

Otra pieza icónica que el repertorio de flauta le debe a Claude Debussy es *Prélude à l'après midi d'un faune* (*Preludio a la siesta de un fauno*). Aunque es una composición orquestal, la flauta posee un papel realmente solista. Esta obra está basada en un poema del mismo nombre autoría del poeta simbolista Stéphane Mallarmé, quién a su vez se basó en una pintura, con el mismo título, de François Boucher. El poema, escrito en 1875, describe una calurosa tarde en la que las ninfas que el fauno Pan pretende seducir aparecen en sus sueños. Cuando despierta, confuso, no consigue distinguir si la presencia de las ninfas ha sido real o fruto de su imaginación. Toca la siringa, bebe vino y vuelve a caer en un embriagador sueño. Mientras duerme, las ninfas de su imaginación aparecen realmente, pero él, en sueños, ya está satisfaciendo su deseo de posesión (Sanhuesa, 2015).

Judy Loman, arpista principal de la Orquesta Sinfónica de Toronto, realizó en 1993 un arreglo para flauta y arpa. La parte de flauta, además de la voz que interpreta en la orquesta, tiene añadidas algunas melodías que ejecutan originalmente otros instrumentos. Y la partitura de arpa está compuesta por extractos de la partitura orquestal original combinada con la versión que el propio Debussy hizo para dos pianos (Jiménez Lizcano, 2017, pág. 12).

5.3 *Undine* – Carl Reinecke

La Sonata para flauta y piano *Undine* fue compuesta en el año 1882 y está basada en la novela del mismo nombre que escribió Frédéric de la Motte-Fouqué en 1811. La historia cuenta que Undine, una ninfa ondina hija de un poderoso príncipe de las aguas, para convertir su alma en mortal, fue entregada a una pareja de pescadores a cambio de la hija humana de éstos. Undine se enamora de un joven caballero, Huldebrand, con quien contrae matrimonio, abandonando así todo lo inherente a su eternidad y convirtiéndose en mortal. Inquietado por el pasado sobrenatural de su esposa, Huldebrand huye con su amante Bertalda, la verdadera hija de los pescadores. Según las leyes del reino de las aguas, como consecuencia de la infidelidad de su esposo, Undine debe regresar a su entorno esencial y volver una única vez a la tierra para matar a Huldebrand. Durante el casamiento de los nuevos amantes, Undine reaparece de las aguas y, con un último beso, acaba con la vida del que fue su amado (Navarro Goig, 2014).

Conclusiones

En la propuesta de proyecto artístico presentada el año anterior, se expresó la idea de realizar encuestas a voluntarios, flautistas y oyentes, para estudiar de qué manera influye, tanto en el público como en los intérpretes, el hecho de que la música esté ligada a elementos extramusicales, como ocurre en el caso de las obras seleccionadas. Sin embargo, durante el proceso de elaboración del trabajo fui considerando que esa reflexión podía ser mucho más fructífera si partía de mí misma, y se centraba en cuáles eran mis propias conclusiones una vez que había conocido todas las peculiaridades de las obras; en cómo ese conocimiento me había podido ayudar a comprender mejor la música, y a llevar a cabo una interpretación que se adecuara a lo que quería transmitir.

La música es una forma de comunicación. Los compositores, los intérpretes, los directores, los docentes, y todo aquel que considere que la música es un lenguaje, tenemos como fin expresar y transmitir a través de ella. No obstante, lo que se pretenda comunicar, y la manera de hacerlo, es algo subjetivo.

Cuando queremos contar una historia o proyectar algo concreto, los elementos no musicales que se añaden a las composiciones, además de potenciarlas y fortalecerlas, nos ayudan a transmitir con claridad aquello que queremos comunicar. Con certeza, detrás de cada composición hay una historia, una imagen, unos objetivos, una idea... Cuando el compositor nos aclara esos detalles, o los pone de manifiesto en otras formas no musicales, nos transmite de forma directa lo que quiere contar a través de su música. Esto no implica que ponga coto a nuestra imaginación o a nuestra aportación creativa pues, aunque queramos expresar las mismas ideas, la interpretación de la música siempre será diferente en cada intérprete y en cada oyente.

Mi experiencia durante la realización de este estudio ha sido que, conocer detalladamente las historias que acompañan a las obras, tratar de interiorizar cada personaje, y mostrar lo que experimentan a lo largo de la narración, me ha llevado a explorar en mi instrumento, buscando diferentes sonidos, colores, o matices, entre otras técnicas, con el objetivo de encontrar la mejor forma de interpretar la música, adecuándola a las historias que cuenta. Empaparme de todo lo que encierran las obras, analizarlo, y asimilarlo, me ha servido para comprender mejor lo que está escrito en la partitura, y poder ejecutar una interpretación más completa, y percibir que, cuanto mejor se conozca aquello que se quiere transmitir, mejor lo entenderán quienes escuchan.

Aunque podamos escuchar, ver, y sentir la música, la realidad es que también es algo abstracto, ya que no existe una única y exclusiva manera de idearla. Cada persona visualiza y representa la música de forma distinta, y eso, qué duda cabe, es enriquecedor.

No obstante, cuando el compositor o el intérprete quiere transmitir algo concreto, los elementos extramusicales ayudan a que los oyentes también comprendan exactamente lo que se pretende expresar. Por ejemplo: los efectos y sonidos de *Lamentos bajo el mar* pueden parecer bastante perceptibles y visuales, sin embargo, cuando se escucha únicamente la parte musical, si no se conoce nada del relato que la complementa, el oyente no comprende realmente la historia, ni le impacta de la manera que se pretende.

Cuando se añaden recursos complementarios a la música parece que ésta se vuelve más ausente, pasando a un segundo plano, aunque siga siendo imprescindible. Eso es lo que ocurre en las series o películas, tal y como decía Salvador en su entrevista. La música por sí sola, comunica, engancha, y transmite infinidad de sentimientos y sensaciones. Pero cuando se refuerza con otros recursos, todo eso que provoca, se intensifica enormemente. Por eso, considero que siempre será beneficioso y atractivo, tanto para los intérpretes como para el público, enriquecer la música con elementos externos.

Por supuesto, con estas afirmaciones no se pretende infravalorar las obras que son exclusivamente musicales, sino destacar los aspectos positivos de las composiciones en las que se integran otros recursos o materias no musicales. No obstante, este punto de vista particular no tiene por qué ser compartido, pudiendo ser cuestionado por intérpretes, compositores, y demás conocedores de las diferentes especialidades musicales.

Sin embargo, humildemente, con este trabajo espero haber contribuido a despertar la curiosidad y motivación de otros intérpretes para continuar estudiando la relación entre música y texto, y la influencia que ésta tiene en el estudio y ejecución de las obras, así como haber acercado al país vecino dos composiciones de un flautista español de gran renombre.

Bibliografía

- Nonato Barbosa de Carvalho, R. (2010). <http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>. Obtido de <http://www.usp.br: http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>
- Álvarez, H. F. (s.d.). <http://hist.poesiadelmomento.com/luminarias/mitos/59.html>. Obtido em 28 de 02 de 2019, de <http://hist.poesiadelmomento.com: http://hist.poesiadelmomento.com/luminarias/mitos/59.html>
- Barrientos Beltrán, G. (2013). Relaciones sistemáticas entre música y texto. *Neuma*, 15.
- Cantero Ruiz, C. (Junio de 2017). Trabajo Fin de Estudios del C.S.M "Rafael Orozco. *Relación música y palabra: corazón frente a razón*. Córdoba, España.
- Espasa Cháfer, S. (2000). *Argos*. España.
- Espasa Cháfer, S. (2000). *Lamentos bajo el mar*. España.
- Espasa Cháfer, S. (2016). Entrevista a Salvador Espasa. (L. I. Jiménez, Entrevistador)
- Espasa Cháfer, S. (10 de Enero de 2019). Entrevista a Salvador Espasa Cháfer. (C. S. Mateos-Aparicio, Entrevistador)
- Espasa, C. S. (s.d.). <https://www.salvadorespasa.com/biografia>. Obtido de <https://www.salvadorespasa.com: https://www.salvadorespasa.com/biografia>
- Espasa, C. S. (s.d.). www.salvadorespasa.com/publicaciones. Obtido de www.salvadorespasa.com: https://www.salvadorespasa.com/
- <https://apccuam.wordpress.com/2014/03/03/el-mito-de-io/>. (s.d.). Obtido de <https://apccuam.wordpress.com/: https://apccuam.wordpress.com/2014/03/03/el-mito-de-io/>
- Jiménez Lizcano, I. (Junio de 2017). Trabajo de fin de estudios de C.S.M "Rafael Orozco". *Lamentos de Siringa: cuatro ejemplos del repertorio de flauta del siglo XX con influencia mitológica*. Córdoba, España.
- Jiménez Ortiz, N. (Septiembre de 2018). Trabajo fin de estudios del C.S.M "Rafael Orozco". *Música, mitología, e interpretación. Cuatro ejemplo del repertorio de flauta travesera con relación mitológica*. Córdoba, España.
- López Hermida, M. (Febrero de 2014). http://sineris.es/syrinx_y_pan_la_importancia_musical_de_un_mito.html.

- Obtido de http://sineris.es: http://sineris.es/syrinx_y_pan_la_importancia_musical_de_un_mito.html
- Navarro Goig, G. (2014). Historias de Ondinas y Sirenas en el imaginario de Arthur Rackham. *Almaltea, revista de mitocrítica*, 6, 291.
- Nonato, Barbosa de Carvalho, R. (2010). <http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>. Obtido de [www.usp.br: http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf](http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf)
- Pérez Vega, A. (2002). www.cervantesvirtual.com/obra/metamorfosis--0/. Obtido de [www.cervantesvirtual.com: www.cervantesvirtual.com/obra/metamorfosis--0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/metamorfosis--0/)
- Sanhuesa, M. (2015). Notas al programa Orquesta del Principado de Asturias. *Notas al programa Orquesta del Principado de Asturias, Preludio a la siesta de un fauno*. Oviedo, España.
- Torralba Gómez, A. (2000). Lamentos bajo el mar. España.

Anexo I

Traducción al portugués del mito de *Argos Panoptes*

*Há na Hemônia um bosque de mata fechada,
chamado Tempe, ali onde o Peneu, saído
do alto do Pindo, rola as espumantes águas, 570
e na sua pesada queda produz nuvens,
finas neblinas respigando sobre a selva,
e seu ruído atroa mais que tudo em volta.
Era ali a morada, o retiro sagrado
do grande rio, em cuja caverna de pedras 575
ditava leis às águas correntes e às ninfas.
Primeiro aí rios locais se reuniram,
hesitando ao pai dar os parabéns ou pêsames,
o Espérquio, rico em álamo, o inquieto Enipeu,
o velho Erídano, o ligeiro Anfriso e o Eas, 580
e logo os outros rios que vão para o mar,
levados por correntes fartas de desvios.
Só falta Ínaco, escondido em funda gruta,
cujo choro seu curso aumenta, pois perdida
tem a filha Io; não sabe se ela está viva 585
ou junto aos Manes; vendo que ela não estava
em parte alguma, ao peito vêm coisas piores.
Vendo-a voltar do rio paterno, diz Júpiter
a ela: “Ó virgem digna de Jove e que ao leito
farias qualquer um feliz, chega-te à sombra 590
deste profundo bosque (e lhe mostrou o bosque),
enquanto faz calor e o sol atinge o zênite.
Se temes entrar só no recanto das feras,
segura irás ao fundo bosque com um deus
não qualquer deus, mas eu que o cetro celestial 595
retenho em fortes mãos e lanço errantes raios.*

*Não fujas. ” Mas fugia e já os pastos de Lerna
e os campos do Lirceu umbroso abandonava,
quando o deus ocultou a terra em nuvem negra,
interrompeu a fuga e arrebatou-lhe a honra. 600
Juno, porém, deitou o olhar no meio de Argos
e estranha ver névoa veloz formando noite
em dia claro e sente que ela não provém
nem dos rios, nem mesmo da terra molhada;
e olhou em volta de onde estava seu marido, 605
já que sabia de seus muitos adultérios.
E ao não vê-lo no céu, diz: “Ou eu me equívoco,
ou eu sou ultrajada; e descendo do éter,
parou na terra e ordena dissipar a névoa.
Previendo a vinda dela, ele muda a filha 610
de Ínaco em uma vaca de pêlo brilhante.
Ainda assim é bela; admite, a contra gosto,
Satúrnia, e perguntou, fingindo não saber,
de quem é, de onde vem, de qual rebanho era.
Veio da terra, mente Júpiter, cortando 615
a conversa. Satúrnia a pede de presente.
Que fazer? Entregar seu amor é cruel;
não fazê-lo, suspeito. Obriga-o o pudor,
e dissuade o amor. O pudor cede a amor;
mas se não desse a vaca de presente à esposa 620
e irmã, poria em dúvida ser mesmo vaca.
Dada a rival, a deusa não abandonou
logo todo o temor; receosa de enganos,
confiou-a a Argos, filho de Arestor.
Argos tinha em redor da cabeça cem olhos: 625
os quais dormiam dois a dois em cada turno,
os demais vigiavam, ficando de guarda.
Fosse qual fosse a posição, Io era vista;
ainda que de costa, em Io os olhos tinha.
Deixa-a pastar de dia; e quando o sol se põe, 630*

*ele impõe uma corda ao infeliz pescoço.
Ela alimenta-se de folhas e erva amarga,
e, em vez de leite, ela se deita na terra,
nem sempre à grama, e bebe nas poças de lama.
Súplice, ela não tinha como estender 635
os seus braços a Argos, mesmo se quisesse;
e, tentando queixar-se, emitiu um mugido,
e ficou aterrada ao som da própria boca.
Então, às margens, veio, onde antes brincava
sempre, às margens do Ínaco, e logo que viu 640
na água os novos chifres, fugiu assombrada.
O próprio Ínaco e as Naidas desconhecem-na;
mas ela segue o pai e também as irmãs,
e deixa-se tocar por aqueles que a admiram.
O velho Ínaco lhe oferta ervas frescas; 645
ela lambe as paternas mãos, beijando as palmas,
e se, desfeito o choro, pudesse falar,
dizendo o nome e estado, pediria ajuda.
Com a pata fez no pó letras, em vez de fala,
expondo o triste indício de um corpo mudado. 650
“Infeliz de mim!” Ínaco, seu pai, exclama
e, abraçando a cerviz da nívea novilha,
“Infeliz de mim!”, geme; “não és tu a filha
procurada por toda a terra? E, não achada,
eras luto mais leve. Não respondes nada 655
a mim; somente arrancas suspiros do fundo
peito e remuges às palavras e mais nada.
Mas eu, insciente, te arranjava o facho e o tálamo,
pondo em ti a esperança de genro e de netos:
de um rebanho virão teu marido e teus filhos. 660
E não me é lícito por fim à dor morrendo;
pois, sendo um deus, a porta da morte me está
vedada e condenado estou a eterno luto.”
Assim carpia quando o estrelado Argos*

arrebatá-lhe a filha, levando-a a outra 665
pastagem. Ele mesmo sentou-se no cimo
de um alto monte, de onde espia toda parte.
Não suportando mais os males da Forônide,
o pai dos deuses chama o filho da brilhante
Plêiade e ordena que ele entregue à morte Argos. 670
Sem demora, põe asas nos pés e sonífera
vara em potente mão e chapéu nos cabelos;
logo então, da paterna casa desce o filho
de Jove à terra. Aí retirou o chapéu
e as penas; só retendo para si a vara. 675
Serve-se dela como um pastor, tange cabras
campos afora, enquanto a flauta que fez toca.
O novo canto apraz ao espião de Juno:
“Sejas quem for”, diz Argos, “podias sentar-te
comigo nesta rocha; em nenhum lugar é 680
mais fértil erva ao gado, e ao pastor a sombra”.
O filho de Atlas senta-se e falando muito
deteve o dia que passava, canta à flauta,
tenta vencer os olhos vigilantes de Argos.
Mas ele luta por domar o amável sono, 685
e, mesmo sendo aceito o sono por uns olhos,
com outro tanto observa. E (sendo a flauta invento
recente) indaga a causa de sua invenção.
Logo o deus diz: “Nos gélidos montes da Arcádia,
entre Hamadríades nonácrinas famosa 690
Náiade houve; as Ninfas chamavam-na Sírinx.
Mais de uma vez fugiu de Sátiros e deuses,
que a perseguiram em umbrosa selva ou campo
fértil. Por gosto e virgindade dedicou-se,
à deusa ortígia; ela também poderia 695
passar-se por Diana, cingida qual Latônia,
se em chifre não lhe fosse o arco e em ouro o desta.
Assim mesmo enganava. Ao voltar do Liceu,

*vendo- a Pã, com agudo pinho na cabeça,
disse-lhe algo...” Restava contar como a ninfa 700
desprezando-lhe os rogos, fugiu pelos campos,
até chegar às águas calmas do arenoso
Lado; ali, impedida de continuar,
pediu às límpidas irmãs que a transformassem;
e Pã, quando já crê ter Sírinx junto a si, 705
teve-lhe, não o corpo, mas palustres cálamos;
enquanto aí suspira, o vento no caniço
fez um suave som símile a um lamento;
o deus, tomado pela doce e nova arte,
disse: “Estarei sempre em diálogo contigo!” 710
e assim , com cera unindo os diferentes cálamos,
deu a este instrumento o nome da donzela.
Quando contava tais fatos, Cilênio viu
fecharem-se, com sono, os cem olhos do cão.
Logo detém a voz e confirma-lhe o sono, 715
tocando a vara mágica em seus olhos lânguidos.
E, com a espada curva, corta-lhe a cabeça,
na nuca, enquanto cochilava, arremessando-a
contra abrupto rochedo e manchando-o de sangue.
Jazes, Argos; e a luz que havia nos cem olhos 720
se extinguiu e uma só noite se ocupa deles.
A Satúrnia os recolhe em penas de seu pássaro,
enchendo de estreladas gemas sua cauda.
Em seguida, inflamou-se e, sem dar trégua à ira,
lançou horrenda Erínia ante o olhar e o espírito 725
da argólica rival, cravando no seu peito
fero agulhão que, em todo o orbe, aterra a prófuga.
Eras, Nilo, o limite de um labor insano;
quando ela te alcançou, jogou-se de joelhos
em tuas margens e, virando o seu pescoço, 730
do jeito que podia, ergueu o rosto ao céu,
e, com gemido e lágrima e mugido lúgubre,*

*parece a Jove orar pelo fim de seus males.
Ele, tendo abraçado o pescoço da esposa,
pede que enfim acabe estas penas, e diz: 735
“Não temas; no futuro aquela a ti jamais
causará dor;” e jura pelo estígio pântano.
Como a deusa se acalma, aquela recobrou
o aspecto anterior; do corpo somem pêlos
e chifres e se estreita a órbita dos olhos, 740
e da boca, retornam os ombros e as mãos,
o casco cai dando lugar a cinco unhas;
nada de vaca resta, a não ser a candura;
contente com o uso dos dois pés, a ninfa
se ergue, hesita falar com medo de mugir 745
como rês, e re-ensaia as palavras perdidas.
Agora é deusa celebrada entre os linígeros.
Epafo, crê-se enfim, nasceu dela e do sêmen
do grão Júpiter, tendo nas cidades templos
juntos aos da mãe.⁵*

⁵ *Las Metamorfosis*, Publio Ovidio Nasón, libro I, versos 568-749. Traducción realizada por Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (Nonato, Barbosa de Carvalho, 2010, págs. 56-61).

Anexo II

Traducción al castellano del mito de Argos Panoptes

*Hay un bosque en la Hemonia al que por todos lados cierra, acantilada,
una espesura: le llaman Tempe. Por ellos el Peneo, desde el profundo
Pindo derramándose, merced a sus espumosas ondas, rueda, 570
y en su caer pesado nubes que agitan tenues
humos congrega, y sobre sus supremas espesuras con su aspersion
llueve, y con su sonar más que a la vecindad fatiga.
Ésta la casa, ésta la sede, éstos son los penetrales del gran
caudal; en ellos aposentado, en su caverna hecha de escollos, 575
a sus ondas leyes daba, y a las ninfas que honran sus ondas.
Se reúnen allá las paisanas corrientes primero,
ignorando si deben felicitar o consolar al padre:
rico en álamos el Esperquíon y el irrequieto Enipeo
y el Apídano viejo y el lene Anfriso y el Eante, 580
y pronto los caudales otros que, por donde los llevara su ímpetu a ellos,
hacia el mar abajan, cansadas de su errar, sus ondas.
El Ínaco solo falta y, en su profunda caverna recóndito,
con sus llantos aumenta sus aguas y a su hija, tristísimo, a Ío,
planea como perdida; no sabe si de vida goza 585
o si está entre los manes, pero a la que no encuentra en ningún sitio
estar cree en ningún sitio y en su ánimo lo peor teme.
La había visto, de la paterna corriente regresando, Júpiter
a ella y: «Oh virgen de Júpiter digna y que feliz con tu
lecho ignoro a quién has de hacer, busca», le había dicho, «las sombras 590
de esos altos bosques», y de los bosques le había mostrado las sombras,
«mientras hace calor y en medio el sol está, altísimo, de su orbe,
que si sola temes en las guaridas entrar de las fieras,
segura con la protección de un dios, de los bosques el secreto alcanzarás
y no de la plebe un dios, sino el que los celestes cetos 595
en mi magna mano sostengo, pero el que los errantes rayos lanzo:
no me huye», pues huía. Ya los pastos de Lerna,*

*y, sembrados de árboles, de Lirceo había dejado atrás los campos,
cuando el dios, produciendo una calina, las anchas tierras
ocultó, y detuvo su fuga, y le arrebató su pudor. 600*
*Entre tanto Juno abajo miró en medio de los campos
y de que la faz de la noche hubieran causado unas nieblas voladoras
en el esplendor del día admirada, no que de una corriente ellas
fueran, ni sintió que de la humedecida tierra fueran despedidas,
y su esposo dónde esté busca en derredor, como la que 605*
ya conociera, sorprendido tantas veces, los hurtos de su marido.
*Al cual, después de que en el cielo no halló: «O yo me engaño
o se me ofende», dice, y deslizándose del éter supremo
se posó en las tierras y a las nieblas retirarse ordenó.*
De su esposa la llegada había presentido, y en una lustrosa 610
novilla la apariencia de la Ináquida había mutado él
-de res también hermosa es-: la belleza la Saturnia de la vaca
aunque contrariada aprueba, y de quién, y de dónde, o de qué manada
era, de la verdad como desconocedora, no deja de preguntar.
Júpiter de la tierra engendrada la mente, para que su autor 615
deje de averiguar: la pide a ella la Saturnia de regalo.
¿Qué iba a hacer? Cruel cosa adjudicarle sus amores,
no dárselos sospechoso es: el pudor es quien persuade de aquello,
de esto disuade el amor. Vencido el pudor habría sido por el amor,
pero si el leve regalo, a su compañera de linaje y de lecho, 620
de una vaca le negara, pudiera no una vaca parecer.
Su rival ya regalada no en seguida se despojó la divina
de todo miedo, y temió de Júpiter, y estuvo ansiosa de su hurto
hasta que al Arestórida para ser custodiada la entregó, a Argos
De cien luces ceñida su cabeza Argos tenía, 625
de donde por sus turnos tomaban, de dos en dos, descanso,
los demás vigilaban y en posta se mantenían.
Como quiera que se apostara miraba hacia Ío:
ante sus ojos a Ío, aun vuelto de espaldas, tenía.
A la luz la deja pacer; cuando el sol bajo la tierra alta está, 630
la encierra, y circunda de cadenas, indigno, su cuello.

*De frondas de árbol y de amarga hierba se apacienta,
y, en vez de en un lecho, en una tierra que no siempre grama tiene
se recuesta la infeliz y limosas corrientes bebe.
Ella, incluso, suplicante a Argos cuando sus brazos quisiera 635
tender, no tuvo qué brazos tendiera a Argos,
e intentando quejarse, mugidos salían de su boca,
y se llenó de temor de esos sonidos y de su propia voz aterróse.
Llegó también a las riberas donde jugar a menudo solía,
del Ínaco a las riberas, y cuando contempló en su onda 640
sus nuevos cuernos, se llenó de temor y de sí misma enloquecida huyó.
Las náyades ignoran, ignora también Ínaco mismo
quién es; mas ella a su padre sigue y sigue a sus hermanas
y se deja tocar y a sus admiraciones se ofrece.
Por él arrancadas el más anciano le había acercado, Ínaco, hierbas: 645
ella sus manos lame y da besos de su padre a las palmas
y no retiene las lágrimas y, si sólo las palabras le obedecieran,
le rogara auxilio y el nombre suyo y sus casos le dijera.
Su letra, en vez de palabras, que su pie en el polvo trazó,
de indicio amargo de su cuerpo mutado actuó. 650
«Triste de mí», exclama el padre Ínaco, y en los cuernos
de la que gemía, y colgándose en la cerviz de la névea novilla:
«Triste de mí», reitera; «¿Tú eres, buscada por todas
las tierras, mi hija? Tú no encontrada que hallada
un luto eras más leve. Callas y mutuas a las nuestras 655
palabras no respondes, sólo suspiros sacas de tu alto
pecho y, lo que solo puedes, a mis palabras remuges.
Mas a ti yo, sin saber, tálamos y teas te preparaba
y esperanza tuve de un yerno la primera, la segunda de nietos.
De la grey ahora tú un marido, y de la grey hijo has de tener. 660
Y concluir no puedo yo con mi muerte tan grandes dolores,
sino que mal me hace ser dios, y cerrada la puerta de la muerte
nuestros lutos extiende a una eterna edad».
Mientras de tal se afligía, lo aparta el constelado Argos
y, arrancada a su padre, a lejanos pastos a su hija 665*

*arrastra; él mismo, lejos, de un monte la sublime cima
ocupa, desde donde sentado otea hacia todas partes.
Tampoco de los altísimos el regidor los males tan grandes de la Forónide
más tiempo soportar puede y a su hijo llama, al que la lúcida Pléyade
de su vientre había parido, y que a la muerte dé, le impera, a Argos. 670
Pequeña la demora es la de las alas para sus pies, y la vara somnífera
para su potente mano tomar, y el cobertor para sus cabellos.
Ello cuando dispuso, de Júpiter el nacido desde el paterno recinto
salta a las tierras. Allí, tanto su cobertor se quitó
como depuso sus alas, de modo que sólo la vara retuvo: 675
con ella lleva, como un pastor, por desviados campos unas cabritas
que mientras venía había reunido, y con unas ensambladas avenas canta.
Por esa voz nueva, y cautivado el guardián de Juno por su arte:
«Mas tú, quien quiera que eres, podrías conmigo sentarte en esta roca»,
Argos dice, «pues tampoco para el rebaño más fecunda en ningún 680
lugar hierba hay, y apta ves para los pastores esta sombra».
Se sienta el Atlantíada, y al que se marchaba, de muchas cosas hablando
detuvo con su discurso, al día, y cantando con sus unidas
cañas vencer sus vigilantes luces intenta.
Él, aun así, pugna por vencer sobre los blandos sueños 685
y aunque el sopor en parte de sus ojos se ha alojado,
en parte, aun así, vigila; pregunta también, pues descubierta
la flauta hacía poco había sido, en razón de qué fue descubierta.
Entonces el dios: «De la Arcadia en los helados montes», dice,
«entre las hamadriadas muy célebre, las Nonacrinas,
náyade una hubo; las ninfas Siringe la llamaban. 690
No una vez, no ya a los sátiros había burlado ella, que la seguían,
sino a cuantos dioses la sombreada espesura y el feraz
campo hospeda; a la Ortigia en sus aficiones y con su propia virginidad
honra, a la diosa; según el rito también ceñida de Diana, 695
engañaría y podría creérsela la Latonia, si no
de cuerno el arco de ésta, si no fuera áureo el de aquélla;
así también engañaba.
Volviendo ella del collado Liceo,*

*Pan la ve, y de pino agudo ceñido en su cabeza
tales palabras refiere...». Restaba sus palabras referir, 700
y que despreciadas sus súplicas había huido por lo intransitable la ninfa,
hasta que del arenoso Ladón al plácido caudal
llegó: que aquí ella, su carrera al impedirle sus ondas,
que la mutaran a sus líquidas hermanas les había rogado,
y que Pan, cuando presa de él ya a Siringa creía, 705
en vez del cuerpo de la ninfa, cálamos sostenía lacustres,
y, mientras allí suspira, que movidos dentro de la caña los vientos
efectuaron un sonido tenue y semejante al de quien se lamenta;
que por esa nueva arte y de su voz por la dulzura el dios cautivado:
«Este coloquio a mí contigo», había dicho, «me quedará», 710
y que así, los desaparejos cálamos con la trabazón de la cera
entre sí unidos, el nombre retuvieron de la muchacha.
Tales cosas cuando iba a decir ve el Cilenio que todos
los ojos se habían postrado, y cubiertas sus luces por el sueño.
Apaga al instante su voz y afirma su sopor, 715
sus lánguidas luces acariciando con la ungüentada vara.
Y, sin demora, con su falcada espada mientras cabeceaba le hiere
por donde al cuello es confín la cabeza, y de su roca, cruento,
abajo lo lanza, y mancha con su sangre la acantilada peña.
Argos, yaces, y la que para tantas luces luz tenías 720
extinguido se ha, y cien ojos una noche ocupa sola.
Los recoge, y del ave suya la Saturnia en sus plumas
los coloca, y de gemas consteladas su cola llena.
En seguida se inflamó y los tiempos de su ira no difirió
y, horrenda, ante los ojos y el ánimo de su rival argólica 725
le echó a la Erinis, y aguijadas en su pecho ciegas
escondió, y prófuga por todo el orbe la aterró.
Último restabas, Nilo, a su inmensa labor;
a él, en cuanto lo alcanzó y, puestas en el margen de su ribera
sus rodillas, se postró, y alzada ella de levantar el cuello, 730
elevando a las estrellas los semblantes que sólo pudo,
con su gemido, y lágrimas, y luctuoso mugido*

*con Júpiter pareció quejarse, y el final rogar de sus males.
De su esposa él estrechando el cuello con sus brazos,
que concluya sus castigos de una vez le ruega y: «Para el futuro 735
deja tus miedos», dice; «nunca para ti causa de dolor
ella será», y a las estigias lagunas ordena que esto oigan.
Cuando aplacado la diosa se hubo, sus rasgos cobra ella anteriores
y se hace lo que antes fue: huyen del cuerpo las cerdas,
los cuernos decrecen, se hace de su luz más estrecho el orbe, 740
se contrae su comisura, vuelven sus hombros y manos,
y su pezuña, disipada, se subsume en cinco uñas:
de la res nada queda a su figura, salvo el blancor en ella,
y al servicio de sus dos pies la ninfa limitándose
se yergue, y teme hablar, no a la manera de la novilla 745
muja, y tímidamente las palabras interrumpidas reintenta.
Ahora como diosa la honra, celebradísima, la multitud vestida de lino.
Ahora que Épafo generado fue de la simiente del gran Júpiter por fin
se cree, y por las ciudades, juntos a los de su madre,
templos posee.⁶*

⁶ *Las Metamorfosis*, Publio Ovidio Nasón, libro I, versos 568-749. Traducción realizada por Ana Pérez Vega (Pérez Vega, 2002, págs. 28-31).

Anexo III

Texto de *Lamentos bajo el mar*

Estaba atardeciendo en el acantilado, las olas rompían contra las rocas bruscamente, y la espuma era arrastrada por el viento, salpicando todo lo que se ponía a su alcance.

El cielo rojo, con las cuatro lunas a punto de alcanzar su mayor resplandor, engrandecían el reino del norte, que sólo se veía nublado por la gran tristeza que inundaba al príncipe heredero: le dolía el corazón. Llevaba muchos años buscando a su futura esposa, pero ninguna de las doncellas que conoció había conseguido alegrar su corazón. Por este motivo, debido a su dolor, el príncipe del reino se refugiaba en los acantilados donde nadie le veía llorar, y donde podía escuchar el sonido del mar... su único consuelo era dejarse llevar por la fuerza de sus olas, e imaginar nuevos mundos en los que él sería feliz.

De pronto, una lágrima cayó al mar y las corrientes la llevaron hacia las profundidades, atrayendo a la superficie un lejano canto...

El príncipe quedó hechizado por la belleza de los sonidos que ascendían por el acantilado. Nunca había escuchado nada parecido, y sin pensárselo dos veces, se lanzó al agua para ver de dónde provenían. Comenzó a nadar hacia las profundidades del océano sin pensar en otra cosa que en encontrar el origen de aquella bella melodía. Según se iba acercando al fondo marino, el canto cada vez se iba haciendo más nítido y, de pronto, el príncipe se dio cuenta de que no necesitaba respirar y siguió nadando...

Entre unos corales, contempló lo que parecía ser el cabello rubio de una mujer. Guiado por la curiosidad, se acercó hasta allí y comprobó que el canto que venía escuchando procedía de una hermosa sirena que le sonrió, y con un pequeño guiño, le indicó que se acercara. Se aproximó un poco más hasta que su mano rozó la de ella y, de pronto, ¡comenzó a sentir! Sí, comenzó a sentirse vivo, cosa que hacía mucho tiempo no lograba. Sin darse cuenta, su voz se había unido a la de ella, y continuaron de la mano por el fondo del mar, uniendo a la vez sus voces y sus corazones. Hacía tiempo que no se sentía tan bien, y se dejó llevar por la sirena, que le fue enseñando el mundo donde ella vivía.

Mientras nadaban, el príncipe se dio cuenta que entre las algas marinas y los arrecifes de coral asomaban algunas cabecillas de los habitantes de los fondos oceánicos.

Tímidamente iban apareciendo de las profundidades, y se añadieron a la pareja con una extraña coral que hacía que los paisajes cambiaran de color. Pequeños seres de todos los colores y formas, pero con grandes corazones, les acompañaron en un maravilloso viaje por el fondo del mar. Serpientes brillantes, pequeños gnomos de colores, criaturas enormes con grandes sonrisas, y muchos más personajillos les guiaron hasta la superficie, a una pequeña playa desierta, donde llegaron muy cansados.

De repente, comenzaron a escuchar a lo lejos las voces de los habitantes del reino, que se acercaban a la playa para ver lo que había sucedido. El vigía de la torre había dado la señal de que el príncipe había regresado. Hasta ese momento, todo el reino creía que al haberse tirado por el acantilado se había ahogado.

Además, el jardín real, marchito hasta entonces, había comenzado a florecer al mismo tiempo que el corazón del príncipe había comenzado a sentir.

La gente del reino del norte se iba acercando a la playa tocando tambores, bailando, saltando, y cantando, alegres por la buena noticia. Se preparó una gran fiesta para recibir al príncipe desaparecido, que, además, había conseguido despertar su corazón y por fin ser feliz. La gente se abrazaba y tocaban extraños instrumentos, y bailaban, bailaban, bailaban, y giraban...

Pero de pronto, la sirena soltó la mano al príncipe diciéndole que su amor era imposible, los dos eran seres demasiado diferentes. El príncipe no podía aceptarlo. Él esperaba que le acompañara a su palacio para casarse con ella y vivir felices para siempre. Sin embargo, la sirena no podría vivir mucho tiempo en la superficie. Su casa estaba en el fondo del mar, fuera de ella no sobreviviría. El príncipe luchó con todas sus fuerzas para convencerla, pero ella se resistía. Su misión había concluido: el príncipe había recobrado sus ganas de vivir y a partir de ahora debería ser él quien construyera su propia felicidad y la de su pueblo.

Ella permanecería en su recuerdo, en ese canto que ahora resultaba tan doloroso escuchar.

Mirándose a los ojos, ambos comprendieron que había llegado el momento de la despedida. Se fundieron en un largo y fuerte abrazo hasta que la sirena se deslizó entre los brazos del príncipe, para sumergirse, de nuevo, en las profundidades del mar (Torralba Gómez, 2000).

Anexo IV

Traducción al portugués del texto de *Lamentos bajo el mar*

Estava a entardecer na falésia, as ondas batiam nas rochas bruscamente e a espuma era arrastada pelo vento, e salpicava tudo o que estava ao seu alcance.

O céu vermelho, com as quatro luas a ponto de alcançar o maior esplendor, engrandecia o reino do Norte, que apenas se via nublado devido à grande tristeza que inundava o príncipe herdeiro e lhe fazia doer o coração. Há muitos anos que procurava a sua futura esposa, mas nenhuma das donzelas que tinha conhecido conseguiu alegrar o seu coração. Por esta razão, devido à sua dor, o príncipe do reino refugiava-se nas falésias, onde ninguém o via chorar e onde podia ouvir o som do mar... O seu único conforto era deixar-se levar pela força das ondas e imaginar novos mundos nos quais pudesse ser feliz.

De repente, uma lágrima caiu no mar. As correntes levaram-na até às profundezas e atraíram à superfície um canto distante:

O príncipe ficou enfeitiçado pela beleza dos sons que ascendiam pela falésia. Nunca tinha ouvido nada semelhante e, sem pensar duas vezes, lançou-se à água para ver de onde é que eles vinham. Começou a nadar, sem pensar em mais nada senão encontrar a origem daquela bela melodia. À medida que se aproximava do fundo do mar, o canto era cada vez mais audível. O príncipe foi-se apercebendo que não precisava de respirar e continuou a nadar...

Entre uns corais, contemplou o que parecia ser o cabelo louro de uma mulher. Guiado pela curiosidade, aproximou-se até aí e comprovou que o canto que estava a seguir vinha de uma formosa sereia que lhe sorriu, e com um piscar de olhos, lhe indicou que chegasse perto. Aproximou-se um pouco mais, até que a sua mão se cruzou com a dela e ele começou a sentir! Sim, começou a sentir-se vivo, coisa que já não conseguia sentir fazia algum tempo. Sem se dar conta, a sua voz tinha-se unido à dela e continuaram de mãos dadas pelo fundo do mar unindo, ao mesmo tempo, as suas vozes e os seus corações. Fazia tempo que o príncipe não se sentia tão bem como naquele momento e, então, deixou-se levar pela sereia, que acabou por lhe mostrar onde vivia.

Enquanto nadavam, o príncipe deu-se conta que, entre as algas marinhas e os recifes sobressaíam algumas cabeças dos habitantes das profundezas. Timidamente, iam aparecendo do fundo do oceano, pequenos seres de todas as cores e feitios, que se iam

juntando ao casal como um cardume estranho que fazia com que as paisagens mudassem de cor. Entre eles, estavam serpentes brilhantes, pequenos gnomos, criaturas enormes e com grandes sorrisos, que os guiaram numa viagem maravilhosa pelo fundo do mar até à superfície. No final, chegaram bastante esgotados a uma praia deserta.

De súbito, o príncipe e a sereia começaram a ouvir ao longe as vozes dos habitantes do reino, que se aproximavam da praia para ver o que tinha acontecido. O vigia da torre tinha dado o sinal de que o príncipe tinha regressado. Até esse momento, todo o reino acreditava que ele se tinha afogado ao saltar da falésia.

Além disso, o jardim real, murcho até então, tinha começado a florir, ao mesmo tempo que o coração do príncipe começou a sentir.

Os habitantes do reino do Norte aproximavam-se... tocando tambores, dançando, saltando e cantando... alegres pela boa notícia. Preparou-se uma grande festa para receber o príncipe desaparecido, que tinha conseguido acordar o seu coração e, por fim, ser feliz. A multidão abraçava-se e tocava instrumentos estranhos e dançavam, dançavam, dançavam, e viravam...

Mas, num instante, a sereia soltou a mão do príncipe e disse-lhe que o amor deles era impossível, porque eram dois seres demasiado diferentes. O príncipe não podia aceitar-lo. Ele esperava que ela o acompanhasse até ao palácio, para se poderem casar e viver felizes para sempre. No entanto, a sereia não podia viver muito tempo à superfície. O seu lar estava no fundo do mar, fora daí não sobreviveria. O príncipe lutou com todas as suas forças para a convencer, mas ela resistia. A sua missão tinha concluído. O príncipe tinha recuperado a vontade de viver e a partir daí, ele devia ser o responsável por construir a sua própria felicidade e a do seu povo.

Ela permaneceria na sua lembrança, naquele canto que agora era tão doloroso de ouvir.

Olharam-se nos olhos e compreenderam que o momento da despedida tinha chegado. Fundiram-se num longo e forte abraço até que a sereia deslizou entre os braços do príncipe para mergulhar, novamente, nas profundezas do mar.⁷

⁷ (Torralba Gómez, 2000). Traducción realizada por Marina Salas Fernández, 2019.

Anexo V

Entrevista a Salvador Espasa Cháfer

Viajé hasta Madrid para encontrarme y conversar con Salvador, quien me recibió en su acogedor estudio, y enseguida comenzamos a charlar.

C: Buenas tardes Salvador, muchas gracias por recibirme. En esta entrevista me gustaría conocer los detalles que encierran las composiciones que he seleccionado para mi estudio, pero también las diversas actividades relacionadas con tu trayectoria profesional. Comencemos abordando tu faceta de intérprete. Durante 30 años fuiste componente del *Grupo Círculo* de música contemporánea. **¿Qué puedes contarnos de esa época?**

S: Durante la época de *Grupo Círculo* fue todo positivo (...) Para mí, la historia del grupo fue brutal, porque me pilló en una época en la que era muy joven. Yo tenía 23 años la primera vez que toqué en el Teatro Real de Madrid un concierto de flauta y percusión de Jolivet, y para mí aquello fue espectacular. Fue entrar en el mundo de la música contemporánea, y de la música en general, por decirlo de alguna manera, “por la puerta grande”, porque no había nadie que estuviera haciendo música contemporánea en ese momento. (...) Para mí, el *Grupo círculo*, por una parte, suponía una especie de bloqueo, porque suponía enfrentarme a las partituras. Si hoy en día nos ponemos a hablar de música contemporánea con los flautistas, vemos que estamos exactamente igual que hace 30 o 40 años. Salvo excepciones, estamos muy anclados en el pasado, lo que respeto perfectamente. De hecho, yo no estoy en la música contemporánea, yo estoy con las orquestas ahora. (...) En aquel momento aprendí muchísimo porque yo no sabía hacer nada de lo que me ponían en las partituras, pero lo tenía que hacer porque pertenecía al grupo. Fue genial porque, en cierta manera, me vi obligado a hacer muchísimas cosas que, si no hubiera tenido el empuje, no las hubiera hecho, ya que mi formación era totalmente clásica. Viajar por toda Europa, cantidad de conciertos... Y una de las cosas que para mí fue importantísima, es que todo eso fui aplicándolo a la pedagogía. Por eso, todos los que han estudiado conmigo han trabajado con el aire, la voz, los sonidos bambús, multifónicos... O sea, toda la información yo la estaba aprendiendo en el grupo, pero me estaba dando cuenta de que eso, pedagógicamente, era muy bueno. Lo fui introduciendo en mi pedagogía, y es lo que, para mí, es una de las cosas claves de esa época.

C: ¿De qué manera pudieron influir esos años en tu posterior faceta de compositor?

S: Lo primero que me gustaría decir es que yo no me considero compositor, y eso es algo que tengo muy claro. En un momento dado, puedo escribir algo porque me apetece escribir, pero un compositor tiene unas herramientas para su oficio que yo no tengo. Compositor no soy, sólo he escrito cosas que me han apetecido.

Con respecto a la pregunta, es cierto que había una especie de saturación en el momento musical en el que me encontraba, porque fueron 30 años con el *Grupo Círculo*, y fueron más de 300 estrenos, 20 o 25 discos, o sea, miles y miles de horas de música contemporánea de autores españoles. Y siempre estabas en el ensayo con el compositor que decía: “no, esto lo quiero así...” luego llegaba otro compositor y lo mismo: “yo esto lo quiero así...” Y entonces hubo un momento que yo creo que fue una saturación y dije: “voy a escribir algo para tocarlo como yo quiera”. Y fue cuando escribí *Argos*.

C: También fuiste componente de otros dos grupos de cámara: *Trío Arlequín*, y *Trío Zóbel*. **¿Qué puedes contarnos de tus años de participación en estos grupos?**

S: Con 23-25-30 años estaba muy metido en la música contemporánea y tocaba también con un guitarrista, Nicolás Daza. Llevábamos cuatro o cinco años tocando juntos cuando pensamos en ampliar el dúo de flauta y guitarra a viola. Así surgió el *Trío Arlequín*. El violista era Pablo Riviére, que también componía. Había bastante material, pero, además, como estábamos muy metidos en el mundo de la música contemporánea, también encargábamos obras. Y escribieron para nosotros José Luis Turina, Manuel Seco, Francisco Alonso...entre otros. Siendo yo tan joven, me sentía muy apoyado por grandes personalidades de la música. Y claro, de eso me empapé muchísimo.

El *Trío Zóbel* lo formamos el flautista Eduardo Pausá, actualmente flautista de la Banda Municipal de Madrid, el pianista Gonzalo Manzanares, y yo. El nombre viene en homenaje a Fernando Zóbel, un pintor contemporáneo nacido en Cuenca, al que tuve la suerte de conocer. Él era un enamorado de la flauta y tocaba como aficionado. Murió de forma repentina, y Tomás Marco⁸, en homenaje, le compuso una obra para flauta sola que me pidieron estrenar. Fue después del fallecimiento cuando se formó esta agrupación.

⁸ Compositor y ensayista español.

C: También has participado en las grabaciones de algunas bandas sonoras de películas como *Te doy mis ojos*, *La piel que habito*, *La flor de mi secreto*, *Lucía y el sexo*, *También la lluvia* o *Quién te cantará*, entre otras, y has realizado colaboraciones con artistas de otros géneros musicales como Ismael Serrano en su disco *El viaje de Rosetta*.
¿Cómo llegaste a estos otros géneros o estilos, fuera del clásico y del contemporáneo?

S: En aquel momento era la época en la que el *Grupo Círculo* era muy famoso, y estaba Tomás Marco de director del CNDM⁹. Nosotros éramos el grupo de intercambio de música contemporánea española con otros grupos de otros países: nosotros viajábamos a distintos países, y aquí venían otros grupos extranjeros. Cada uno de nosotros, por el conocimiento de todos los sitios por los que nos movíamos y toda la gente que íbamos conociendo, empezaba a tener “su mundo” y sus contactos particulares. No recuerdo muy bien cómo llegué a Ismael Serrano, pero supongo que por algo así, de gente que vas conociendo y que a su vez tienen diferentes contactos, etc...

En cuanto a las bandas sonoras, Alberto Iglesias es el compositor de todas las bandas sonoras de esas películas. Creo que fue a través de Pedro Estevan, compañero del *Grupo Círculo* como llegué a Alberto, y he grabado muchas, muchas con él, que es quien hace toda la música de Pedro Almodóvar, entre otros directores de cine.

C: Durante más de 30 años has sido profesor de flauta en el Conservatorio Profesional de Música “Amaniel”, en Madrid. No obstante, tu labor pedagógica se extiende por toda España. Has impartido cursos por diversos puntos del país y actualmente eres director de los cursos de verano *Manuel Garijo*, ahora rebautizados bajo el nombre *Orquesta de Flautas de Madrid*. Algunos de estos cursos llevan celebrándose desde hace casi 30 años.
¿De dónde y cómo surge la idea?

S: Sí, oficialmente llevamos 28 años celebrándolos. (...) Surgen de una academia que se llamaba *Maese Pedro*. Yo impartía clase allí. Cuando entré de profesor en el conservatorio dejé de trabajar en la academia, pero un año propuse hacer un cursillo allí. Como se apuntaron alumnos, los profesores de la academia tuvimos la idea de hacer algo de verano. Los cuatro primeros años se celebraron en Aranjuez, y el curso era de todos los instrumentos. Un año invitamos a Trevor Wye y vinieron muchísimos flautistas. Y viendo la gran cantidad de demanda que había, decidimos hacer un cursillo solo de flauta para el año siguiente. Eduardo Pausá y yo empezamos a hacer el primer curso de flauta.

⁹ Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

De la cantidad de gente que había, tuvieron que proponerse tres sesiones de diez días cada sesión. Era impresionante. Empezamos en Pozuelo de Alarcón, después nos fuimos cuatro años a Aranjuez, después fuimos a Segovia, y después a Cercedilla. Ha pasado un número increíble de personas por los cursos, eran 120-130 alumnos de flauta, 17 profesores... Pero eso era otra época, ahora estamos en 40-50 alumnos.

C: El mismo año que se celebró el I Curso de Verano *Manuel Garijo* fundaste la *Orquesta de Flautas de Madrid*. **¿Existe algún vínculo entre estos dos hechos, o sucedieron de manera aislada?**

S: La OFM se creó aparte de los cursos. En uno de los viajes del *Grupo Círculo*, creo que fue a Estrasburgo, estábamos participando en un festival de música contemporánea, y en ese festival participaba también la Orquesta de Flautas de París. Me gustó mucho aquella formación y tuve la idea de crear una orquesta de flautas. El problema era el instrumental, porque yo sólo tenía una flauta en sol y una flauta baja, de no muy buena calidad. Pero con los contactos que tenía en la música contemporánea, empecé a encargar obras, y nos escribieron como ocho o diez obras en esa época. Las obras que nos escribían eran para doce flautas, una en sol y una baja, o percusión y piano, o violoncello también, un poco adaptado a lo que teníamos. Con el tiempo fui ampliando mi instrumental. Y ahí nació la Orquesta de Flautas de Madrid, como símil de la Orquesta de Flautas de París.

C: A parte de la OFM, eres fundador y director de las orquestas de flautas de otras comunidades como son País Vasco, León, Galicia y Asturias. **¿Cómo surgieron estas orquestas? ¿Cómo es posible compatibilizarlas todas?**

S: Muchos de los alumnos que han pasado por los cursos de verano, y conocidos que han estudiado conmigo en diferentes edades, ahora son profesores, y de ahí surgen la mayoría de estos proyectos. Todo esto es privado, yo voy por mi cuenta, y siempre hay una persona que ha sido alumno mío y es quien lo mueve.

Fui primero a Galicia. Noemí Concheiro, que era una de las profesoras de A Coruña, y Pablo Coria, que está en Lugo, me invitaron a hacer un curso de fin de semana de orquesta de flautas. Me propusieron hacer una orquesta de flautas que funcionara una vez al mes. Actualmente la Orquesta de flautas de Galicia la llevamos desde Lugo.

Surgió de forma parecida en León: mediante una de las profesoras del conservatorio, iba a una academia a hacer trimestralmente, y posteriormente,

semanalmente, un seminario. Impartía clases a alumnos y profesores que estaban por todas las escuelas cercanas, y se vio también la posibilidad de hacer el proyecto de la orquesta de flautas. Lo llevábamos a cabo en San Andrés del Rabanedo, que es un pueblo que está pegado a León. Empezó a venir un grupo de gente de Asturias a los ensayos, y estuvieron viniendo uno o dos años. Debido a la repercusión y al efecto de la orquesta, un día contactó conmigo un profesor de Asturias para proponerme formar también una orquesta en Oviedo. Y ya son seis años los que llevo viajando también allí. Ahora mismo es la orquesta que más número de componentes tiene: 40 o 50, pero todas ellas están formadas por un número similar personas de todas las edades y niveles. Desde niños con edades de nueve o diez años, que acaban de empezar, a profesores y hasta gente aficionada de 60 o 65 años.” Y en Bilbao más o menos igual que en las demás.

No obstante, todo esto es para mí a un nivel absolutamente pedagógico. Con la OFM sí que hubo un momento en que fue a un nivel, digamos, más profesional: estrenar obras y tocar en grandes teatros, en el Auditorio Nacional, en la Fundación Juan March o en el Círculo de Bellas Artes. Pero esa época ya pasó y realmente ya no me interesa demasiado. Lo que ahora me apetece es hacer toda una labor pedagógica, que es donde estoy disfrutando, en la que veo que tengo una orquesta de 40-50 personas aprendiendo y disfrutando.

A Málaga también voy cada dos meses, aproximadamente. Hubo un momento en que llegué también a tener la orquesta y eran como 18 o 20 personas de mucho nivel, porque además también estaba haciendo los cursos allí. Teníamos una orquesta bastante profesional, pero todas esas cosas son muy difíciles de mantener, porque la gente se va haciendo mayor, se van yendo fuera...

Y esa es en general la historia de las orquestas. Pero todo, como ya te digo, para mí en el aspecto pedagógico. Y eso hace que esté horas y horas y horas escribiendo al ordenador. Hay más de 200 arreglos para orquesta de flautas. Te puedes encontrar desde la *Sonata* de Prokofiev, *Sonatina* de Dutilleux, Poulenc, conciertos de Mozart... y eso son miles de horas de ordenador.

C: Centrándonos ahora en las obras sobre las que versa este proyecto, has comentado anteriormente que tu objetivo principal cuando escribiste *Argos* era crear algo para tu disfrute personal. **¿Qué más puedes contarnos de la composición de esta obra?**

S: Hay pequeños guiños: hay un trozo en el que aparece la voz (tararea el bloque III de la cuarta sección, compás 69). Ahí había dos referencias que me vienen a la mente:

en mi época más juvenil, había un grupo que hoy en día también existe, *Deep Purple*, y tengo en la mente un disco que escuché que me impresionó mucho. Era un concierto del grupo rockero con la London Symphony Orchestra, y era una mezcla de clásico con rock, o sea, rock sinfónico, pero en los años 70. Lo que hice fue un pequeño guiño de ir metiendo contrastes (melodía sólo, melodía más voz...). Esa es una de las referencias. Y la otra fue la influencia de Jethro Tull e Ian Anderson en la cuestión de sonido y voz.

La pieza la fui haciendo por secciones, las cuales se ven claramente. Recuerdo que cuando acabé y me puse a tocarla entera, me sorprendí, porque casi no podía. Porque claro, una cosa es tocar cada sección por separado, pero cuando la tocas de arriba abajo... es agotadora, es mucha tensión, mucha energía, y mucho ritmo.

C: Como sabemos por una entrevista anterior, *Argos* se llamó primero *Estudio en re*, y fue después cuando la rebautizaste con el nombre actual. **¿Cuáles fueron las similitudes que encontraste entre la historia mitológica y tu composición?**

S: Realmente ninguna. Yo hice la obra y después cogí el nombre con el texto. Empecé a buscar nombres en la mitología griega e iba leyendo un poco el significado. Vi que el nombre de *Argos* tenía un pequeño significado, y simplemente me gustó y lo puse.

C: Aunque en principio fuera un estudio rítmico y una pieza de disfrute personal, a día de hoy *Argos* es una referencia en cuanto a obras de flauta relacionadas con la mitología. Para ti, **¿es posible concebirla sin la historia mitológica que la acompaña?**

S: Para mí sí, porque cuando yo la escribí no la relacioné con ningún texto, y sigo sin relacionarla. No obstante, al no sentirme compositor, me encanta ver cómo hay gente que aporta cosas a la obra, y la verdad es que *Argos* se está tocando mucho

C: **¿Cuáles son los elementos que destacarías como más importantes en *Argos*?**

S: Para mí la energía y el ritmo, sentir que se controla el ritmo. Y esto último lo aplico de manera general, no sólo en referencia a la pieza. Para mí controlar el ritmo no es medir bien o mal, es notar que existe un pulso interno. Si haces una corchea en lugar de una semicorchea me da lo mismo, pero que sea una corchea o una semicorchea, no algo intermedio que no se sabe bien qué es. Me interesa muchísimo el ritmo, para mí es fundamental, es lo que hace mantener la tensión. Y *Argos* tiene es mucha energía rítmica.

Por ejemplo, en la sección dos, recuerdo que tenía en la mente el ritmo que quería, pero no sabía qué compás era, y no quería que el hecho de poner un compás me condicionara o desmoronara mi idea rítmica. Finalmente lo encontré, y aunque no sea un compás demasiado habitual, yo quería que el compás se ajustase al ritmo, y no al revés. Hay gente que cuando estudia la pieza se complican mucho por el hecho de ver un 13/16, pero lo mejor es no pensar en el compás y únicamente interiorizar el pulso de semicorchea, e ir con esa medida.

Hay gente que se ha tomado la libertad de, por ejemplo, añadir la voz en otras partes. Si haces eso, y la obra la enriqueces, está muy bien. Para mí es un verdadero lujo y un orgullo que tanta gente la toque, porque en el momento en que una cosa está, por decirlo de alguna manera, en el mercado, ya cada uno puede hacer lo que quiera con ella. A quien le ofrezca sugerencias el estar pensando en el texto, en una historia, me parece fantástico. Yo no lo pienso. Si me pongo a tocarla, la toco como yo me la imaginaba, como me la imagino, y no le doy más significado, pero me encanta que la gente le dé el significado que quiera.

C: Así como *Argos* fue una obra concebida para la diversión, ¿cuál fue el objetivo o la idea principal de *Lamentos bajo el mar*?

S: Mi idea era introducir a mis alumnos en las técnicas contemporáneas, pero sin que la música les provocara rechazo. Y además, como te he dicho anteriormente, muchas de las cosas que utilicé en el *Grupo Círculo* las apliqué en la pedagogía. Por ejemplo, pensaba que el aire les podía venir muy bien para trabajar la respiración. Recuerdo que fui haciendo el principio de la pieza en la misma clase. Les iba diciendo: “vamos a hacer aire, vamos a imitar el viento, vamos a imitar las olas del mar...” y con esa idea empezó a crecer la pieza. “Y ahora imagínate que una sirena...”. Había una alumna, Ana Torralba Gómez, que estaba viendo todo el proceso y se ofreció a escribir un cuento completo, porque claro, yo me iba inventando la historia durante la clase sobre la marcha. La música y el texto fueron creados de manera paralela, yo le iba contando lo que quería, y ella iba redactando el texto.

C: ¿Qué elementos destacas como más importantes en *Lamentos bajo el mar*?

S: Sinceramente, todos. Para mí es una obra muy, muy pedagógica, porque en realidad vas construyendo el sonido de la flauta: empiezas con el aire como elemento básico para sonar la flauta, a continuación, pones la voz, seguidamente, trabajas la

resonancia, después añades voz y sonido, y ya al final de la obra obtienes el sonido real de la flauta. Es como “deconstruir” el sonido y poner cada elemento aislado, para después ir juntando dichos elementos y así construir el sonido de la flauta. Entonces lo veo todo muy unido, y para mí eso es lo fundamental. Después, si lees el texto, lo ideal es intentar meterse en la historia y buscar sonidos que se ajusten a los dos personajes de la obra. Por ejemplo: en la sección *L*, el sonido es femenino, y la voz y los armónicos masculinos. Y el canto de la despedida de final (mitad de *M*) para mí transmite mucha ternura, nostalgia, y dolor por la despedida. En esta pieza no separaría nada porque es una mezcla de todo. Aparece el ritmo también, en la parte de la danza, pero para mí es una unión de todos los elementos que son los que, bajo mi punto de vista, forman el sonido de la flauta.

C: ¿Al igual que ocurre con *Argos*, sería posible para ti concebir *Lamentos bajo el mar* como una pieza únicamente musical?

S: No, en este caso considero la obra completa cuando se une la parte musical con el texto. En *Argos* está todo escrito. Es tocar lo que hay en la partitura, y le puedes poner más o menos intención. Pero obras como *Lamentos bajo el mar* en las que, en este caso, tienes que imitar por ejemplo olas de mar... a ver qué concepto tiene cada uno de una ola de mar... o cómo te lanzas al agua, o cómo escuchas a la sirena debajo del mar... todo esto es muy complejo porque es muy subjetivo. Mi consejo es siempre que, si se va a tocar sin texto, por lo menos contarle al público, que además lo agradece, la historia. Pero, a mi parecer, no tiene nada que ver. O sea, si se hace con el texto, engancha. Engancha muchísimo porque la gente está viviendo, y se realza mucho más todo lo que el intérprete está haciendo. Hasta muchas veces, si el texto está bien narrado, la música se queda en un segundo término, que es lo que pasa con las películas, por ejemplo.

C: Tus obras están muy ligadas a textos, poemas, o historias. **¿Crees que eso influye en el público y en el intérprete? ¿Tú también, como compositor, enfocaste estas dos obras de forma diferente sabiendo que una iba a estar ligada a un texto desde el primer momento, y otra no?**

S: Sí, por supuesto. La de *Argos*, como te he dicho, no pensé en un texto, para nada. Y en *Lamentos bajo el mar*, lo que recuerdo es la historia en la que estaba pensando. Pero no en las palabras en sí, sino en el momento de la historia que quería contar. Me iba llevando el texto a la música y viceversa.

Y sí, me parece muy importante para el oyente que haya relación entre la música y una historia, o un texto. Además, hay muchísima música hecha con voz. Me está viniendo a la cabeza ahora una obra que toqué hace muchísimos años: *Pierrot Lunair* de Schönberg. Uno de los movimientos es, prácticamente, voz, flauta y seguramente piano.

Recuerdo que el cantante se movía por el escenario, y en ese movimiento, en ciertos momentos, se acercaba a mí. Había todo un diálogo entre la flauta y la voz, y me imagino que eso, cuando estás en el público, es un atractivo: ver la comunicación. Así que sí, todo lo que sea texto relacionado con la música, integrado en la música, para el oyente puede ser muy atractivo.

C: Como ya nos has dicho, el uso de la voz en tus obras tiene una finalidad pedagógica, pero **¿también es una manera de contar la historia a través de la flauta?**

S: Claro que sí. En *Lamentos bajo el mar* la voz, el aire o la resonancia siempre están representando a él. Y lo que es el sonido, propiamente dicho, a ella. Esa es la diferencia que busco siempre. En *Argos* no. En *Argos* lo que buscaba con la voz era el rock.

C: Muchísimas gracias por tu tiempo, Salvador. Gracias por compartir tantos detalles y anécdotas de tus diferentes facetas profesionales y de las obras que se han estudiado a lo largo de este trabajo. Ha sido un verdadero placer profundizar sobre el significado de estas piezas, de esta música cantada y contada.

S: Ha sido un placer.

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO

M

**MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS, FLAUTA TRANSVERSAL**

**Música que canta y cuenta: relación entre música y texto en dos
obras de Salvador Espasa
Cristina Salas Mateos-Aparicio**

